

هذه المجلة

بقلم : الدكتور سمير سرحان

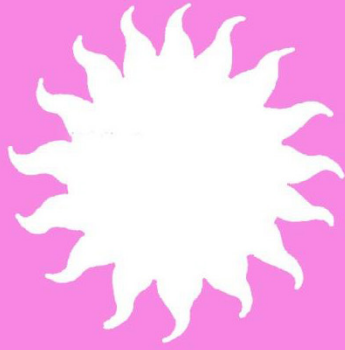
تعود لصدور - بهذا العدد - احدى المجلات الثقافية ذات المستوى الرفيع ، وهى بهذه العودة ، تستأنف دورها الرائد فى التعريف بالماثورات الشعبية ، والتأكيد على أهميتها فى ثقافتنا المعاصرة .

وليس من قبيل المصادفة أن يصدر هذا العدد أيضا فى يناير ١٩٨٧ ، فقد صدر العدد الأول من المجلة فى يناير ١٩٦٥ . وهيئة الكتاب ، وهى تعيد إصدار هذه المجلة ، انما تتابع سياستها التى استنتجها من أجل إبراز الوجه المشرق للثقافة المصرية العربية ، لتنضم هذه المجلة الى بقية المجلات المتميزة التى تصدرها الهيئة من أجل تحقيق هذه السياسة . وتكون احدى الهدايا التى تقدمها الهيئة للثقافة والمتقنين مع مطلع العام الجديد .

لقد اثمرت هذه المجلة فى الفترة الاولى لصدورها جيلا من المتخصصين فى الماثورات الشعبية على الصعيد العربى كله ؛ ولذلك كان حرصنا على أن تتواصل المجلة الجديدة ، فى شكلها وأسلوب عرض دواها مع ما كانت تنتهجه من خطة سابقة للكشف عن مقومات الماثورات الشعبية المصرية والعربية وخصائصها . ولا يعنى ذلك بالطبع انكار الجهود العالمية فى هذا المجال ، ومن هنا كان تأكيدنا لدور هذه المجلة فى تحقيق الاتصال والتواصل الحضارى مع الثقافات المختلفة والتعريف بها ، ايماننا بأهمية هذا الاتصال الحضارى فى عالمنا المعاصر . كما أن من أهداف هذه المجلة الى جانب نشر الدراسات العلمية المتخصصة ، أن تقدم خدمة جليلة أخرى للدارسين والمبدعين بأن تنشر نصوصا موثقة توثيقا علميا ، لكى تكون بين أيديهم ، ومن ثم يتحقق أحد الأهداف التى تقوم هذه المجلة على تحقيقها ، ويتكامل دورها فى إثراء ثقافتنا العربية المعاصرة .

ولسوف يكون التفاف القراء حول هذه المجلة دافعا للقائمين على أمرها من أجل تحقيق الأهداف التى تعود المجلة لتنهض بها ، وتقديم خدمة ثقافية متميزة يحتاجها مجتمعنا فى سمعيه لتأكيد ذاته ، ومواصلة مسيرته التى لم تنقطع عبر التاريخ من أجل البناء . بناء الانسان وخيره ورفاهيته وتقدمه .

د. سمير سرحان



مجلة العودة ..

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

لم نعد في حاجة الى التعريف بالتراث الشعبى وجمعه وتصنيفه ودراسته ، ذلك لأن الثقافة ، بالمفهوم العام هى القوام الانسانى للفرد والمجموعة . ومن هنا ظهرت مجلة الفنون الشعبية ، التى صدر العدد الاول منها فى يناير سنة ١٩٦٥ . وقامت برسالتها الايجابية ، لتكون حلقة بارزة من حلقات حياتنا الفكرية والفنية . وأسهم فى تحريرها الكثيرون من المتخصصين والمحبين للتراث الشعبى . واصبحت هذه المجلة بمثابة القلب النابض بحياة المجتمع العربى ، بصفة عامة ، والمجتمع المصرى بصفة خاصة . وتعد هذه المجلة رائدة فى مجال الفنون الشعبية . وهى التى تفخر بأنها دعت الى انشاء معهد للفنون الشعبية ، الذى يحقق الدراسة ويوصلها ، ويعد الأجيال المتعاقبة للكشف عن معالم تراثنا الشعبى الاصيل .

وكل الدارسين لتراثنا الشعبى يذكرون مدى الاهتمام بهذه المجلة ، والاقبال عليها ، والافادة منها . وهى الحقيقة التى تسجلها الرسائل المتعددة ، التى ظلت تصل الى هيئة تحريرها من القراء والدارسين فى مختلف بقاع العالم . وأنا من ناحيتى اسجل أن متخصصين كثيرين ظلوا يبعثون الى باعتبارى من الذين يساهون فى تحرير المجلة ، وأن بعض هذه الرسائل كانت ترد الى حتى بعد أن توقفت المجلة عن الصدور .

واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبي فى عالمنا العربى ، فأنشئت مراكز لدراسة هذا التراث فى العديد من البلاد العربية . وأعانت هذه المبادرة الواقعية الحية على استكمال الدراسات الانسانية ، ووضع التراث الشعبى فى مكانه الجدير به من هذه الدراسات .

وظهرت مجالات متخصصة أيضا فى ربوع مختلفة من الوطن العربى الكبير ، نذكر منها مجالات « التراث الشعبى » فى العراق « والفنون الشعبية » فى الأردن « والمأثورات الشعبية » فى قطر .

ومن أبرز وظائف مجلتنا هذه أنها تسجل أو تلخص الدراسات الميدانية ، التى ينهض بها الفريق المتخصص فى جوانب مختلفة من التراث الشعبى ، كالعادات والتقاليد والآداب والفنون الشعبية ، وإبراز الوثائق أو الصور الخاصة بملامح مجتمع ، له مقوماته وخصائصه .

ثم ان هناك تلخيصا وافيا للمقالات والدراسات باللغة الانجليزية لكى يستطيع الدارسون غير العرب الاطلاع على هذا الجهد العلمى والفنى ، وهو ما يشمر ، فى الوقت نفسه ، دراسات مقارنة ، تعين على الكشف عن الأصالة ، من ناحية ، وعن وجوه التأثير والتأثير ، بين مختلف البيئات ، من ناحية أخرى .

وظلت الحاجة الى صدور هذه المجلة قوية ومؤثرة ، لأن رأى العام الفكرى ، استمر يحس بالحاجة الى مواصلة التعبير عن وجدانه الشعبى ، وهو اليوم يعيد اصدار هذه المجلة ، لتكون استعادة لهذا الجهاز ، الذى لا يمكن أن يستغنى عنه ، بعد أن اعترفنا بأن التراث الشعبى هو الجانب الأكبر من ثقافتنا العريقة المتواصلة .

ومجلة الفنون الشعبية ، اذ تعود الى الصدور ، تؤكد قيمة تراثنا الشعبى ، وتعمل فى الوقت نفسه على تحقيق الخطوات الايجابية فى الكشف عنه ، وجمعه وتصنيفه ودراسته ، الى جانب تقديمه الى المتعلمين الذين كانوا يجهلونه ، أو يستعلون عليه . واننى لأشعر بالسعادة الغامرة فى هذه اللحظات ، التى أتيج لى فيها أن أسجل عودة هذه المجلة الى الصدور ، ونهوضها برسالتها الايجابية ، فى حياتنا الثقافية . وحسبى أن أحس ، فى الوقت نفسه ، بغبطة المتخصصين فى التراث الشعبى بخاصة ، والمشغوفين به ، والمبدعين من الفنانين والأدباء الذين يستلهمون هذا التراث ، بعامة . ومن حقهم أن يسجلوا فى هذه المجلة ثمرات أبحاثهم ، ونتاج قرائتهم ، الى جانب إبراز الشواهد والوثائق التى تعرض ملامح الوجدان الشعبى فى مختلف بيئاته ومراحله .

وسأجد من ناحيتى الفرصة المتاحة لكى أواصل جهدى فى هذا المجال ، الذى أعيش به وته .

هذا العدد

يأتى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية ، بعد غيبة . لتستأنف المجلة ، دورها الرائد فى تأصيل الاهتمام العلمى بمآثوراتنا الشعبية ، جمعاً ، وتصنيفاً ، ودراسة ، واستلهاماً ، وإبداعاً .

ولعله مما يسعد الذين تابعوا هذه المجلة منذ بدايتها ، أن كثيراً مما دعت اليه قد تحقّق على انصعيدين المصرى والعربى . فقد دعت المجلة على لسان أستاذنا الجليل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ، فى إطار أكاديمية الفنون ، ليقوم بدوره فى التأصيل والبحث العلمى من ناحية ، وفى أعداد المتخصصين الذين ينهضون بجمع المآثورات الشعبية ودراستها من ناحية أخرى ، وقد أنشئ المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١ .

ودعت هذه المجلة الى الاهتمام بدراسات المآثورات الشعبية على مستوى الجامعات العربية ، ذلك أن معظم هذه الجامعات - فيما عدا جامعتى القاهرة وعين شمس - لم تكن قد اعترفت بعد بأهمية هذه الدراسات . ولعله مما يبهج النفس ، ويسعد العقل ، أن تنشر دراسات المآثورات الشعبية فى كل الجامعات العربية تقريباً ، وأن تحظى بالاحترام اللائق بها .

كما دعت المجلة أيضاً الى انشاء مركز عربى قومى للمآثورات العربية ومراكز محلية ، وقد تحقّق انشاء كثير من المراكز المحلية فى معظم الاقطار العربية . كما ظهرت نواة لمركز عربى يضم سبع دول عربية ، هو مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ، (ومقره الدوحة - قطر) ، وهو يسعى لأن يحقق هذا الهدف الكبير الذى دعت اليه المجلة .

ولا يمكن أن يتجاهل المهتمون بالمآثورات الشعبية ، زيادة هذه المجلة بين المجالات المتخصصة ، وهو ما كان له أثره فى استمرار اصدار مجلة التراث الشعبى العراقي ، وظهور مجلة الفنون الشعبية الأردنية (توقفت الآن عن الصدور) ثم مجلة المآثورات الشعبية التى تصدر عن مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية . كما لا يمكن أن ينكر أثر هذه المجلة ، فى أن تولى المجالات العربية ذات المستوى الرفيع جانباً من

اهتمامها - فى فترة توفى المجلة - للدراسات الخاصة بالماثورات الشعبية ، ونخص بالذكر مجلة عالم الفكر (الكويت) التى خصصت عدة أعداد لتناول قضايا الماثورات الشعبية العربية .

نقد تحقق كل ذلك خلال السنوات العشر الأخيرة ، والمجلة متوقفة عن الصدور ، ولكن البذرة الطيبة فى الأرض الطيبة ، تبقى ، وتزهر ، وتثمر ، ما ينفع الناس . . ومن هنا كان حرصنا على أن يكون هذا العدد هو العدد الثامن عشر ، فنحن لا نبدأ من فراغ ، وبذلك نتحقق روح الماثورات الشعبية لهذا الشعب العريق التى تدعو اليه التواصل والتكامل .

ورأى أن السيرة اعتنت به عناية خاصة ، وأنه أقرب الشخصيات التى حفلت بها السيرة ، الى الصورة التاريخية . أما « عز الدين أيبك » فقد اتخذت منه السيرة موقفا عدائيا ، لما رآه الفنان الشعبى فيه من عدوانية وانتهازية بالاضافة الى وقوفه ضد الظاهر بيبرس . ويخلص الدكتور قاسم الى عدة حقائق مهمة ، أولها لتأكيد على أن الفنان الشعبى ليس « ورخا » ، وإنما هو يوظف الأسماء والأماكن والأحداث اتاريخية لخدمة هدفه الفنى فحسب وثانيها أن البناء الفنى للبطل فى المفهوم الشعبى يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الدينى العاطفى من أبرز أبعاد الشخصية وثانيها أن السيرة تحتفى بالشخصيات التاريخية التى لعبت دورا لصالح الناس ، واتخذت موقفا عدائيا ضد من عملوا على الاضرار بالمصالح العامة .

وتأتى دراسة الدكتور شوقى عبد القوى لتمزج بين تخصصه فى التاريخ وفي الماثورات الشعبية ، ولتقدم لنا جانبا من تراثنا الشعبى الذى يتمثل فى احتفالات المصريين بأعيادهم ومناسباتهم العامة والخاصة فى الفترة التى تسبق دخول العثمانيين .

ويشير الدكتور شوقى فى دراسته الى مشاركة المصريين بجميع طوائفهم فى الاحتفال بمختلف الأعياد ، والمناسبات ، كعيد الشهيد لدى المسيحيين ، وعيد النيروز ، ويصف المهرجان الكبير الذى يصاحبه والشكل التمثيلى الهزلى الذى يقوم به « أمير النيروز » .

ويحتوى هذا العدد عدة دراسات متنوعة ، تلتقى كلها حول الماثورات الشعبية وقضاياها بطبيعة الحال ، ولقد حرصنا فى هذا العدد الصعب - لكثرة ما قدم لنا من دراسات متميزة - أن نقدم بعض الأساتذة الذين نعتز بهم ، والذين كسبتهم الماثورات الشعبية الى جانبها ، فأصبحوا أكثر حماسا لها ، واهتماما بها من وجهة نظر التخصصات العلمية التى يصدرون عنها .

فالاستاذ الدكتور قاسم عبده قاسم
أستاذ متميز متخصص فى الدراسات التاريخية ومهتم بالتاريخ الاجتماعى ، وتاريخ الناس العاديين ، ومن هنا جاء اهتمامه بالماثورات الشعبية ، وخاصة السير الشعبية التى يضعها فى مصاف الوثائق التاريخية التى يعتمد عليها المؤرخ ، والتى اتفق المتخصصون على صحة الاعتماد عليها . وهو يقف عند سيرة الظاهر بيبرس ، لينظر فى الشخصيات التاريخية التى حفلت بها السيرة ، وكيف قدمها الفنان الشعبى ، بما يخدم الهدف الاجتماعى والثقافى للسيرة ، ويبرز دور الانسان المصرى العادى الذى أهمله المؤرخون . ومن الشخصيات التاريخية التى تناولتها السيرة « صلاح الدين الأيوبي » الذى تصرف الفنان الشعبى بحرية كاملة تجاهه ، وتجاه الوقائع التاريخية التى ارتبطت به ، وكذلك « شجرة الدر » التى صورها الخيال الشعبى على نحو يكاد يختلف تماما عما سجله المؤرخون عنها . ووقف الدكتور قاسم عند شخصية الملك الصالح نجم الدين أيوب «

كما يقف عند الاحتفال بوفاء النيل ، وكذلك الاحتفال بدوسم الحج ودوران المحمل في شوارع القاهرة ، وبقدوم شهر رمضان وغير ذلك من مواسم وأعياد ، لعل أهمها بالطبع عيد الفطر والأضحى ، والاحتفال بمولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وما يصحبه من مظاهر ، ما زال الكثير منها باقيا الى الآن .

أما الدراسة الثالثة للأستاذ الدكتور أحمد عثمان وهو أستاذ متخصص في الدراسات اليونانية واللاتينية ، فهي تضيف بعدا جديدا الى هذا النوع من الدراسات ، إذ يتناول الدكتور عثمان في دراسته حول « التقنية الشفوية للمنشد الملحمي » قضية الأداء في الآداب القديمة ، حيث كانت هذه الآداب في مجملها تنقل شفاهيا . وهو يقدم مجموعة من الأدلة الواضحة تؤكد هذه الشفاهية من خلال تحليله للغة ملحمتي هوميروس الشهيرتين الإلياذة والأوديسة ، وأسلوبهما . ويذهب الى أن المصادر القديمة تثبت أن هذه الآداب تنبع من عدة مصادر مما يوضح بجلاء أنها تمثل نهرا ثريا متدفقا ذا روافد عدة ، ظلت تصب فيه ، وتثريه حقبة طويلة من الزمن . واهتم الدكتور عثمان بعناصر الأداء في الملحمتين الشهيرتين وهي ، النص والراوي والجمهور ، ليقدّم صورة واضحة لعلاقات هذه العناصر ببعضها البعض ، ومدى فاعليتها ، وأثرها على صياغة النص ، كما قارن ذلك بالروايات الشفاهية في بعض المجتمعات الأفريقية ، لكي يقدم لنا صورة لثقافة شفاهية ، تقرب الى أذهاننا صورة المجتمع الهوميري في اليونان القديمة . وتأتي دراسة الدكتور نصر أبو زيد عن « الفوازير وظيفتها وبنائها اللغوي » لتعتمد المدخل اللغوي سبيلا الى الكشف عن خصوصية بناء الفزورة ، وخصوصية الوظيفة التي تؤديها وتميزها عن غيرها من الأنواع الشعبية الأخرى كالنكتة والمثل وغيرها . وهذه الدراسة على صغر حجمها رائدة في هذا المجال الذي نفتقد الاهتمام به ، ومن هنا تأتي قيمتها من ناحية ، ومن

ناحية أخرى من زاوية المنهج الذي استخدمه إذ يرى أن الوظيفة المركبة التي تحققها الفزورة ، إنما تتحقق من خلال وسيلة لغوية ، يطلق عليها علماء اللغة الالتباس . وهو هنا ينبه الى أن غموض اللغة الذي قد يكون ملحوظا في الفوازير ليس غموضا حقيقيا ، بل هو غموض قائم على نوع من الاتفاق الضمني ، بين قائل الفزورة ، ومتلقيها وأن لذة الاكتشاف والتنوير تتحقق للمتلقي عندما يتكشف الغموض الدلالي والتركيبى لعبارة اللغز أو الفزورة ، كما يؤكد على الوظيفة الاتصالية للفزورة الى جانب الوظائف الأخرى من إثارة الدهشة ، وتحقيق المتعة الذهنية والنفسية وغيرها ، وأثر كل ذلك على بناء الفزورة ووظيفتها .

أما الأستاذ صفوت كمال وهو على رأس الجيل الثاني بعد جيل الرواد أمثال الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذة الدكتورة سهير القلماوي والرحومين الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني والأستاذ أحمد رشدي صالح ، فيتناول موضوعا يشور حوله الجدل ويحتدم لحصوبته وحيويته وهو « استلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني الحديث » .

وهو يحدد منذ البداية طبيعة المشكلة التي تبلور في عدم خضوع كثير من عمليات الإبداع الفني الحديث المعتمدة على عناصر وموضوعات فولكلورية لأسس نظرية تصدر عنها أو أصول تقوم عليها ، ومن ثم تظل المشكلة قائمة في المجال النقدي وفي مجال الحوار بين الفنانين أنفسهم ، وبينهم وبين الدارسين المتخصصين والنقاد الذين يرون أن مواد الإبداع الشعبي مجال خصب للكشف عن مقومات ومكونات الثقافة المصرية .

ويشير في هذا الصدد الى أن تراثنا العربي ، والتراث العالمي أيضا يتضمن كثيرا من الموضوعات التي استلهمت من التراث الشعبي على مر العصور . وكيفينا أن ننظر في تراث الأصمعي والملاحظ

والأصفهاني وابن خلدون والقلقشندي وغيرهم
لنكتشف جذور هذا الاهتمام .

ويركز الأستاذ صفوت كمال على مجموعة
من المعايير التي تميز عملية لاستلهم مثل
التواصل الثقافي في الابداع الفني ، والثبات
والتغير في الابداع الشعبي ، ليخلص في
النهاية الى أن هذا الاستلهم لا يهدف الى
الحفاظ على تلك العناصر كما هي وانما هي
في جوهرها عملية معقدة تهدف الى الكشف
عن القدرات الابداعية للشعب ، دون تقوقع أو
انغلاق .

ويقدم الدكتور على زين العابدين دراسته
عن « **الحلى الشعبية النوبية ورموزها** » مؤكدا
على ما للحلى الشعبية وطرق صياغتها من
أهمية في التعرف على عادات المجتمع وثقافته
اذ أنها تحمل الكثير من سمات البيئة والمجتمع
الذي ينتجها ، ورموزه ومعتقداته وهو يركز
في دراسته هذه على الحلى التي تقدم في
مناسبة الخطبة والزواج . ويعدد أسماء هذه
الحلى واستخداماتها كما يشير الى اهتمام
المجتمع النوبى بالحلى الذهبية خاصة لارتباط
ذلك في نظرهم بالطهارة .

وتأتى دراسة الأستاذ زينب عبد الفتاح
عن « **حرفة السروجية** » لتلقى الضوء على هذه
الحرفة التي نسيت وأهملت ، وتقدم رسدا
تاريخيا لها ، والدوافع التي قامت من أجلها ،
وارتباطها ببعض الحرف الأخرى كالنسيج
والأشغال المعدنية ، وصناعة المهاميز ، ومشابك
الأربطة ، ودبغ الجلود ، مع الربط بين كل
ذلك والعادات السائدة في كل عصر .

وتكشف الأستاذة زينب عن أن هذه
السروج كانت تحمل منذ أقدم العصور رموزا
تفصح عن مكانة الفارس والفرس ، كما
أبرزت غاية ما وصلت اليه تلك الحرفة في
مصر ، وخاصة في عصر الفاطميين الذين
اهتموا بهذه الصناعة ، وافتنوا في تزيين
سروجهم ، حتى أن بعضها كان من الذهب
والفضة الخالصين ، وأنهم خصصوا لها
خزائن خاصة .

وكان لابد أن يكون للطفل نصيب من
اهتمام هذا العدد ، خاصة ، أن الاهتمام
بالطفل يتصاعد عاما بعد عام ، وتعد
الندوات والمؤتمرات المتخصصة حول تربيته
وثقافته وما الى ذلك . ومن هنا جاءت دراسة
**الأستاذة وداد حفيد عن « لعب الأطفال
بين الاستيراد والاستلهم »** لتشير قضية
خطيرة وهي امتلاء السوق المصرية والعربية
بالعاب أطفال ليست من انتاج هذه الثقافة ،
وأن هذا يشكل خطرا كبيرا على الروح
الابتكارية للطفل المصرى والعربى التي تستلهم
الموروث ، وتراعى البيئة في تشكيلها
لألعابها الشعبية ، وأستاذة وداد بحماس
شديد تقيم الدليل على أن الطفل المصرى مازال
يصنع بخاماته المحلية البسيطة ألعابا من
إبداعه وابتكاره ، وقدمت نماذج لها ، ودعت
المهتمين بثقافة الطفل الى بحث كيفية استلهم
عناصرها ، ليقدموا للطفل المصرى لعبات
تناسبه وتسهم في الحفاظ على تناغمه مع
بيئته وثقافته وتدعم في الوقت ذاته احساسه
بذاته ، وبناءه الثقافى ، وتأكيد وجوده .

ويكتب الأستاذ الدكتور أحمد مرسى عن
علاقة الانسان بالزمان ، كما يصورها الأدب
الشعبى ، معتمدا في المقام الاول على استقراء
النصوص الشعبية ذاتها محاولا أن يقدم
مدخلا لدراسة هذا الموضوع المهم ، وهو
يرى أن وعى الانسان بذاته لا ينفصل
عن وعيه بالزمان ، وعلى ذلك يحتل الوعى
بالزمان مقدمة العناصر التي تشكل وجدان
الانسان ، وأن هذا يبدو واضحا معبرا عنه
في الحكايات الشعبية وفي السير والمواويل ،
والأمثال وغيرها من أشكال الابداع الشعبى
وعرض الكاتب للجوانب الرئيسية للزمان
كما تتضح في بعض الأنواع الشعبية ، كما
حاول دراسة علاقة هذه العناصر بعالم الخبرة
والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة
الشعبية التي اختزنها عقل الجماعة ، وانعكاس
ذلك على سلوك الأفراد وتعبيرهم عن أنفسهم .

ولم يكن ممكنا ونحن نعد لهذا العدد أن نتجاهل حدثا ثقافيا وفنيا بارزا ، هو **المهرجان والمؤتمر النوعى الأول لفنون وثقافة البوادي** الذى عقد فى العريش بشمال سيناء فى الفترة من ٦ الى ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ومن ثم يقدم الأستاذ **محمد هلال** عرضا لأهم ما دار فى المؤتمر من أبحاث والمهرجان الذى تولت الثقافة الجماهيرية ، ومحافظة شمال سيناء إقامته ، وأسهم فيه عدد كبير من الدارسين والفنانين ، وفرق الرقص الشعبى لسبع محافظات ، التى قدمت عروضها أثناء المهرجان ، ولاقت اقبالا جماهيريا كبيرا .

كما تبدأ المجلة تجربة جديدة هى تقديم مجموعة من **النصوص الشعبية** الموثقة فى هذه العدد لكى تكون بين أيدي الدارسين والباحثين وأسندت المجلة هذه المهمة الى الأستاذ **صلاح الراوى** الذى قدم فى هذا العدد مجموعة من **النصوص الشعبية** الموثقة التى تعرف بـ « الواو » وهو فن شائع فى الصعيد الأعلى يحتفى به الناس ، وما يزالون يروونه ويعبرون من خلاله عن كثير من خنجات أنفسهم وعلاقاتهم ومثلهم .

المحرر

مجلة الفنون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور

الثمن : ١٠٠ قرش

أو ما يعادلها ، مضافا إليها مصاريف البريد

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٦٤٩



استلها من عناصر الفولكلور في الإبداع الفني الحديث

صفوت كمال

لقد كانت وما زالت عملية استلها ، أو استخدام ، أو اقتباس عناصر ، أو مواد أو موضوعات من الفولكلور المصري في الإبداع الفني الحديث ، وبمختلف وسائل هذا الإبداع الفني ، موضع حوار دائم بين الفنانين أنفسهم الذين ينتهجون هذا النهج ، وبين الباحثين والدارسين الذين يرون في مواد الإبداع الشعبي مجالا خصبا للكشف عن مكونات الثقافة المصرية ، بتراثها ومآثوراتها الشعبية كما ظل الحوار مستمرا بين النقاد والمثقفين حول ما قدمه الفنانون المحدثون من أعمال فنية على اختلاف تنوعها ، وتنوع موضوعاتها ، وهى أصالة هذه الأعمال الفنية المحدثه التى تعتمد فى موضوعاتها على عناصر أو موضوعات من المآثورات الشعبية المصرية .

التاريخي ٠٠٠ أم انه مجرد استغلال لشعبية هذا الابداع ومحاولة من الفنان لاقتناص اعجاب الجمهور صاحب هذا الابداع !! ٠٠٠ أم ان العملية كلها وفي حد ذاتها ، هي عملية مسخ وتزييف للابداع الشعبي تحت اطار مصطلح الحداثة ، واستغلال ممقوت للمأثورات الشعبية ؟ هل الفنان بعمله الحديث هذا قدم فعلا مأثورات مجتمعه من خلال وعيه للمسئولية الفنية ازاء مجتمعه ، أم انه لجأ الى المأثورات الشعبية كوسيلة من وسائل تغطية قصوره الفني ومحدودية ثقافته .

تساؤلات عدة كانت تفرض نفسها على تفكيري كلما تأملت عملا فنيا حديثا يعتمد في مادة موضوعه على عناصر أو مواد من الابداع الشعبي سواء أكان هذا العمل من فنون الغناء والموسيقى أم من فنون الرقص أم من الفنون القولية التي تندرج تحت مفهوم الأدب من شعر ونثر ، أم من الفنون التشكيلية أو التطبيقية .

تساؤلات تحمل اجابات متنوعة واجابات تطرح أسئلة عدة مادامنا لم نحدد قواعد دقيقة للتقييم . ولم نتعرف بدقة على وظيفة وغايات الابداع الشعبي نفسه ٠٠٠

انها تساؤلات أطرحها كمحاولة للبحث عن أسلوب واضح في الحفاظ على الخصائص المتميزة في الابداع الفني الشعبي ووقايتها من عبث العابثين .

كما ان اندفاع الفنانين المحدثين أو بعضهم الى مجالات المأثورات الشعبية وموضوعاتها لتكون موضع ابداعهم الفني الحديث لا بد وأن يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا الاندفاع - هل هو اندفاع نحو البحث عن الأصالة أم هو انهيار بما يحمل هذا المأثور الشعبي من قوة التعبير وصدقه - أم هو اندفاع بدافع من حب الوطن والنظر القرمي . أم هو مجرد تعاطف من الفنان مع ذكريات مجتمعه وحنين عاطفي نحو

لقد أتيت لي الفرصة أكثر من مرة - منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن ، للاستماع أو المشاركة في المحاورات الجادة حول أصالة الموضوعات التي تقدمها الفرق الاستعراضية أو فرق الفنون الشعبية ، أو بعض الأعمال المسرحية ، أو ما يقدمه بعض الكتاب والأدباء والشعراء من صياغات جديدة لنماذج من الابداع الشعبي أو عما قدمه الفنانون التشكيليون من أعمال فنية ، تحمل في موضوعاتها جوانب واضحة المعالم من أنماط الابداع الفني الشعبي ، أو استلهم مواضيع من السير والقصص الشعبية والعادات والتقاليد في أعمالهم الفنية الحديثة - الى غير ذلك من موضوعات أو عناصر فولكلورية في أعمالهم الفنية الحديثة ، مع تنوع المدارس الفنية التي ينتمى اليها هؤلاء الفنانون وتعدد تخصصاتهم . وعلى الرغم من حيوية ما دار من حوارات وأهمية ما أثير من تساؤلات ، لم توضع بعد أسس محددة لعمليات النقد الفني أو التقييم ، التي يمكن ان تخضع لها عمليات الابداع الفني الحديث والتي تعتمد على عناصر أو موضوعات من التراث الشعبي .

وكانت اجابتي الذاتية ، على ما أراه أو أسمعه أو أقرأه من ابداع حديث ينسب من حيث مجاله الفني الى مجال المأثورات الشعبية ، هي في واقع الأمر تساؤل آخر وليست اجابة محددة ، وذلك من حيث هل يخضع هذا الابداع الحديث لعوامل ومعايير التقييم الفنية من حيث انه « فن » أولا ؟ . ثم ثانيا هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية ؟ .

هل هو عملية فنية بكل مواصفات عمليات الابداع الفني ، تضيف الى واقع المأثورات الشعبية ، اضافة جمالية وفكرية ، أم ان هذا العمل الجديد مجرد محاكاة وتقليد لأشكال من الابداع الشعبي الفني دون ادراك لوظيفة هذا الابداع أو معرفة دلالاته الاجتماعية وسياقه

العالم شرقه وغربه ... وعلى مر حقب التطور الحضارى للانسان .

وهو أمر تناوله مؤرخو الثقافة الانسانية بما تشتمل عليه هذه الثقافة من ابداعات فنية متميزة .

ولقد شهد عصر النهضة فى أوروبا وما تلاه من عصور اتجاهات فنية متنوعة وبخاصة فى النزعة الرومانسية واتجاه بعض الأدباء والفنانين الى ابداعات الناس العاديين والتعرف على فنونهم وعاداتهم وتقاليدهم بمسماطتها أو أصالتها . والتعبير عنها بوسائل التعبير المختلفة وكذلك استخدام نفس المواد والوسائل التى يستخدمونها فى ابداعاتهم الفنى والتقليدى والشعبى .

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر تحولا فى الدراسات الانسانية من حيث الاهتمام بالابداع الشعبى ، باعتباره تعبيراً قومياً يعبر عن فكر ووجدان الجماعة الانسانية فى بيئاتها المتميزة ، ومن حيث انه ابداع يعبر عما توارثه أبناء المجتمع تلقائياً من خبرة ثقافية حية ذات طابع متميز فى الثقافة الانسانية .

ولقد كانت جهود بعض الفنانين والأدباء العظام فى استلهم واستخدام واقتباس موضوعات أو عناصر من الابداع الشعبى فى الأعمال الفنية الكبيرة ، موضع تقدير علماء الفولكلور بل دافعا آخر للباحثين فى الكشف عن مجالات متنوعة ومتعددة من أشكال وأنماط الابداع الشعبى فى مجتمعاتهم .

كما كان لتلك الجهود الفنية دورها فى نشر الوعي القومى بتراث الشعوب والانتباه العلمى الى ما تتضمنه مآثورات الشعوب من قيم جمالية وفنية لم يلتفت اليها من قبل .

وهى قضية ليست بالجديدة فى الثقافة العربية . فكثير من أعمال المفكرين والأدباء العرب القدامى ، تذخر بمواد من المآثورات

أشكال من التعبير ذات خصائص قومية أم هو مجرد انعطاف فى الحركة الفنية والثقافية المعاصرة نحو منابع يفترض فيها الفنان انها سهلة أو واضحة المعالم .

أم ان العملية الاداركية فى الابداع الفنى المصرى الحديث أعمق من ذلك كله فالفنان المصرى كما نعرفه من خلال أعماله القديمة على جدران المعابد والمقابر كان بطبيعته يميل الى تسجيل الحياة اليومية ، واستلهم واقع الحياة فى ابداعاته الفنية تصويراً ونحتاً وأدباً ولولا ابداع الفنان المصرى القديم على مر العصور ما كان لنا ان نعرف الكثير عن الحياة المصرية .

كما أنه لولا عمليات الجمع والتسجيل والدراسة لأنماط وأشكال الابداع الشعبى المصرى فى مختلف قطاعاته الاجتماعية والمكانية ما كان لنا ان نتبين بوضوح مدى القدرات الابداعية لهذا الشعب الذى كانت وما زالت مسئوليته الانسانية هى صنع الحضارة والحفاظ عليها .

تساؤلات وتساؤلات ...

منها ما له اجابة واضحة ، ومنها ما يحوطه الزمان والتاريخ أحياناً بأغلفة تخفى اجاباتها - ومنها ما يكشف الزمان والتاريخ عن بعض اجاباتها ... أحياناً ...

ان المتأمل لواقع الاهتمام العلمى بتراث ومآثورات الشعوب يجد ان البداية كانت فنية قبل ان تكون بداية مقننة أو بنظر منهجى محدد .

بل ان عملية استلهم أو استخدام أو اقتباس عناصر من الفولكلور فى أعمال فنية عظيمة كانت هى الأساس فى اثاره الاهتمام بمواد الابداع الشعبى وهى عملية فنية لها تاريخها الطويل فى تاريخ الفن العالمى ... سواء كان ذلك فى أعمال الفنانين العظام من مصورين ونحاتين أو موسيقيين وأدباء أو فى دراسات ثقافات الشعوب ، وفى مختلف بلدان

كما غير قليل من الماثورات الشفاهية التي التفت الى أهميتها رواد الثقافة العربية قديما وحديثا .

فالموضوع الذى نتناوله الآن ينصرف بصفة خاصة الى جانب محدد من ثقافتنا المعاصرة وهو استلهم المواد الفولكلورية فى الابداع الفنى الحديث .

استلهم العناصر الفولكلورية :

لا شك ان استلهم مواد من الفولكلور أو من التراث الشعبى القومى يساعد على نشر الوعى القومى بثقافة الأمة ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن فى قطاعاته المختلفة . كما ان استلهم العناصر الفولكلورية أو استخدامها فى أعمال محدثة يعطى للحديث أصالة وبعدا تاريخيا ولكن يجب ان يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الانسانية ومحافظا فى الوقت نفسه على أصالة الابداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تزيف وأن يكون اقتباس الفنان المثقف لعناصر الماثورات الشعبية اقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص .

ان اقتباس العناصر الشعبية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب ينهل من منابعه مما يروى ظمأه الفنى فى ابداع ما يؤكد شخصيته الفنية وشخصية أمته التى ينتمى إليها فى الوقت نفسه . كما يشمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة أريجها حب الوطن ومذاقها الوفاء للشعب . ذلك الشعب الذى أعطاه من جهده ما جعله منبرا من منابر الاعلام عن قيم وتقاليد المجتمع .

هذا المنهل الكبير من الابداع الشعبى باختلاف مشاربه من أدب يرويه العامة ، أو أغاني تتغنى بها الجماعات المختلفة فى قطاعات متنوعة من المجتمع أو حكمة واعية أو مثل يلخص تجربة واقعية أو فكرة صائبة . أو فى

الشعبية ويكفى الإشارة الى الاصمعى والجاحظ والاصفهانى والمسعودى وابن خلدون والمقرئى وابن اياس والقلقشندي من مفكرى وأدباء ومؤرخى الثقافة العربية الأقدمين للتعرف على جذور هذا الاهتمام بماثورات الشعوب فى أعمالهم العظيمة وسجلاتهم التاريخية الضاربة فى عمر الزمان قرونا عديدة . . كما أن حركة الاهتمام بالثقافة القومية المصرية ارتبطت فى عصرنا الحديث بالنظرة العلمية الى هذا التراث الشعبى ، وما واكب ذلك من اهتمام الدولة بالفولكلور كمادة وكعلم ، سواء تمثل ذلك فى انشاء مركز دراسات الفنون الشعبية أم فى ادراج مواد الفولكلور ضمن مناهج الدراسة فى الجامعات والمعاهد الفنية العليا أو بانشاء المعهد العالى للفنون الشعبية أم فى تأسيس الفرقة القومية للفنون الشعبية وغيرها من فرق اقليمية فى محافظات جمهورية مصر العربية أم فى ايفاد العديد من البعثات العلمية للتخصص فى فروع علم الفولكلور ومناهج بحثه وقد نتج عن ذلك كله تكوين جيل يعى مسئوليته الوطنية تجاه ثقافة مجتمعه كما يدرك مسئوليته العلمية فى الكشف عن التواصل الثقافى الكائن فى بنية هذه الثقافة والعمل على ادراك مكونات هذه الثقافة فى منابعها الأصيلة التى يعبر عنها الابداع الشعبى بمختلف وسائل التعبير من فنون قولية أو موسيقية أو تعبيرية أخرى وكل ذلك يشير بل يحدد عملية التواصل الثقافى فى دراسة الماثورات الشعبية والعناية بها .

والمجال هنا ليس مجال تبيان دور رواد الثقافة العربية والمفكرين من أبناء هذه الثقافة فى الحفاظ على موروثةهم الثقافية ، تراثا ومأثورا ، كما انه ليس مجال الكشف أيضا عن دور حركة الفولكلور المصرية بباحثيها وروادها فى اثارة الوعى فى المجتمع العربى من المحيط الى الخليج للاهتمام بالابداع الشعبى العربى تراثا ومأثورا . فمن المعروف ان الكم الكبير من التراث الثقافى العربى بعامه يحمل



« من اعمال الفنان احمد الرشيدى »

شعبية أصيلة • كما ان الكشف عن هذه المادة الأصيلة ليست مسئوليتى ، بقدر ما هى مسئولية الباحثين ودارسى المأثورات الشعبية •

ومسئولية الفنان الذى يقتبس عناصر وموضوعات من المأثورات الشعبية لا بد وان تكون محددة فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحا تبعا لوظيفتها الأساسية فى الابداع الشعبى •

لذلك كان من الضرورى ان ينتبه الفنان الذى يستخدم هذه المادة ويقتبسها الى مدى أصالة هذه المادة فى الابداع الشعبى •

كما أنه من الضرورى أيضا أن يتعرف الفنان على معنى ودلالات ووظيفة الموضوعات الشعبية التى يتناولها فى أعماله الفنية الحديثة ، حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفنى الى استخدام عناصر وموضوعات شعبية ، هى

أنماط الرقص الشعبى الذى يعبر عن فرحة الانسان الواعية بالحياة • أو بالألحان العديدة من الموسيقى الشعبية التى تعبر عما يعتمل فى وجدان الانسان من مشاعر وأحاسيس أو بما تعبر عنه مختلف أنواع الفنون التشكيلية والتطبيقية ، التى يستخدمها الانسان فى حياته اليومية من تزيين الملابس وتطريزها وفنون التجميل والزينة وفنون المهارات واللعب بالعصى والسيوف والمهارات والبطولات ، وفنون الفروسية وأدب الحيل ، وغير ذلك من فنون الأدب الشعبى من شعر وغناء وسير وحكايات وغير ذلك من فنون الابداع الشعبى التى ليست مصدر الهام للفنانين المتخصصين فى فرع منها بالذات ، بل هى مجال رحب متسع على اختلاف أنماطه لكل فنان على اختلاف تخصصه يأخذ منها ما يشاء ، فيستوحى مثلا الفنان الموسيقى حكايات شعبية يعبر عنها بالحنان أو يصور الفنان التشكيلى مواضيع من القصص الشعبية والسير والملاحم أو يتغنّى الشاعر بجمال الزينة والحلى الشعبية ، كل يتخذ وسيلته الخاصة ليعبر عن واقع ومضامين مآثوراته الشعبية الشائعة فى مجتمعه • فالفنان المصمم للرقصات لا يقتصر ابداعه أو يتحدد فى استلهام الرقصات الشعبية ، بل يمتد الى مجالات أخرى فقد يجد فى حكاية شعبية مثل ست الحسن والجمال مجالا رحبا لتقديم موضوعها فى أعمال تعتمد على الرقص الشعبى أو استلهام احتفال شعبى فى عمل جديد •

ان عملية الاستلهام تخضع فى حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من الابداع الشعبى • فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير ، له مجاله الرحب فى ان ينقل ما يريد من الابداع الشعبى ، الى مجال تعبيره بالوسيلة التى يريدها وبالاسلوب الذى يراه • فالعمل فى النهاية منسوب اليه ، ومقياس تقييمه هو معيار فنى خالص ، بالإضافة الى معيار آخر يتحدد فى مدى اعتماده فى موضوع تعبيره على مادة

العالمى للانسان ككل . وكذلك هي عملية كشف وتعريف عن مدى الاضافة الثقافية التى قدمها المجتمع - أى مجتمع - للثقافة الانسانية بصفة عامة . ودراسة أشكال وأنماط من الابداع الشعبى بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وطقوس هي سبيل من سبل الكشف عن العوامل المشكلة والمكونة لذات المجتمع فالشعب يعبر تلقائيا عن كوامن نفسه . . . ويقدم بنفسه جوانب شخصية ثقافته المتميزة من خلال أشكال ووسائل ابداعه الفنى .

كما انه يحكى من خلال مروياته الشفاهية ومأثوراته المتوارثة موقفه ازاء تجربة الحياة على أرضه .

والفن الشعبى . . اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير الدارج الذى يدل على مواد المأثورات الشعبىة هو الصورة التكاملية لشخصية المجتمع . . تلك الصورة التى تنعكس جوانبها أو بعض ملامحها العامة أو سماتها الخاصة فى الابداع الفنى الشعبى وتظهر كذلك ، ضمن أشكال ممارساته لمأثوراته سواء فيما يقيمه من احتفالات عامة فى الأعياد والمناسبات القومية ، أو فيما يقدمه فى الاحتفالات الخاصة داخل البيت وفى الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية . . من ابداع فنى . أو مما يمارسه خلال العمل أو الراحة . . ويرتبط بأنماط الممارسات الانسانية خلال دورة الحياة .

التواصل الثقافى فى الابداع الفنى :

الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة . . . حياة الانسان داخل مجتمعه . . . ذلك المجتمع الذى هو خلية حياة داخل المجتمع الانسانى ككل .

لذلك حينما يتوجه فنان ما الى استلهم مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لا بد وأن يدرك ان ابداعه الحديث ، هو محاولة جادة

فى حقيقتها ابداع شعبى أصيل ، ولكن استخدامها فى غير موضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالتها أو يفسد من وظيفتها . . بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطى ، رغم أصالتها فى الاساءة الى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الابداع الشعبى مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الفنون الشعبىة متصلة بغيرها رغم تميزها .

ومواد الابداع الشعبى سواء كانت من الفنون التشكيلية أو التعبيرية أو من الممارسات الطقوسية أو مما يرتبط بالعادات والتقاليد هي كلها معا ، ترتبط وتلتحم بعضها ببعض ارتباطا والتحاماً عضويًا ، لأنها جميعا تشكل بنية الابداع الشعبى وتكون بناءه الثقافى ككل .

لذلك فان من الأهمية بمكان لكى نفهم الابداع الشعبى لا بد لنا ان نفهم الشعب نفسه صاحب هذا الابداع الفنى ولن يكون من السهولة فهم الشعب نفسه الا من خلال دراسة أنماط ابداعه المتوارثة ومأثوراته الحية .

والكشف عن عوامل الثبات والتغير والاستمرار فى أشكال وأنماط وعناصر هذا الابداع لذلك كانت دراسة الفنون الشعبىة والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرها أو معرفة واقعها فى بنية الثقافة الشعبىة وادراك وظيفتها فى بنية هذه الثقافة . هي دراسة علمية دقيقة قبل ان تكون انطبعا حماسيا أو حنينيا للذكريات ، لأن هذه الدراسة هي فى أصولها المعرفية دراسة تبحث فى الابداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراسة وسائل وأساليب هذا الابداع . كما انها فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضا بقيمة الانسان ، وادراك لاحساسه وشعوره . وتفسير لدلالات هذا الابداع المرتبط أساسا بعملية الوجود الثقافى للانسان فى مجتمع ما بين الوجود الثقافى



للكشف من جديد ، عن القيم الانسانية العليا
فى هذا الابداع الشعبى .

وانه بعمله الفنى الحديث ، يضيف حداثة
على القديم . كما انه يعطى أصالة لابداعه الفنى
الحديث . . . فى تواصل ثقافى بين ما كان
وما هو قادم فى مستقبل الأيام فالابداع الفنى
هو استشراق للمستقبل وليس محاكاة لما
كان . وهو اضافة من ذات الفنان الى واقع
ما هو كائن فى الحياة . فالموسيقار الذى
يستلهم لحنًا شعبيًا أو يقتبس جملة موسيقية
شعبية فى عمله الحديث لا يكون ذلك بتوزيع
هذا اللحن على آلات موسيقية حديثة فحسب
بل بصياغة هذه الجملة فى بناء فنى جديد
يرتبط بقواعد التأليف الموسيقى الحديث .

كما ان الموسيقار الذى يستلهم قصة شعبية
فى موضوع حديث لا بد بمهارته الفنية ان
يعبر عن البناء الدرامى لهذه القصة وان يطعم
عمله بموتيفات توحى بالجو العام لهذه القصة .

والفنان التشكيلي الذى يتناول مواضيع من
الفن الشعبى لا بد له ان يلاحظ تجانس الألوان
التي يتميز بها الفن الشعبى ، ويخرج من
طارها التنقائى الى مجال خبرته الفنية فى
تكنولوجيا الألوان وان يصوغ فى عمله الفنى
الموتيفات والعناصر الأساسية التي استلهمها
من واقع الابداع الشعبى فى صياغة جديدة
تخضع لقواعد الفن وتعطى فى نفس الوقت
اضافة فنية جديدة للابداع الشعبى من خلال
الكشف عن قيمه الجمالية .

وفى مجال الرقص الشعبى لا يكتفى مصمم
الرقصات والمؤدي لهذه الرقصات ان يحاكي
الراقص الشعبى فى أدائه وبمهارة بدنية
متميزة ، بل عليه ان يتبنى من جديد فى
سياق فنى حديث الجمل والحركات والرقصة
فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية
الأصلية هى وحدة من وحدات العمل ككل ،
ليخرج من اطار التكرار الى مجال التعدد
والتنوع .

كما ان مصمم الأزياء والديكور يلتقى فى هذه المسئولية الفنية مع غيره من مصممي العروض المسرحية والتي تعتمد على موضوعات شعبية فليس نقل العمل الشعبى الى المسرح يعطى للفنان المبدع الحق فى الالتزام بما هو موجود فى الحياة بل يلزم الفنان أن يقدم رؤية فنية مسرحية لما هو موجود فى الحياة من أنماط الابداع الشعبى ، بمعنى أن يوظف كل خبرته الفنية المحدثه فى تقديم موضوعاته المستلهمة أو المستوحاة من الابداع الشعبى الأصلى ، من خلال ابداع فنى حديث ، ودون اسقاط أبعاد فكرية على النص الشعبى تخرج به من دلالاته الاجتماعية والفكرية الأصلية الى أبعاد تقصيه عن مجالات البناء الفكرى الأصلى والأصيل ، الذى يحمله النص الشعبى فى أصالته الفنية ووظيفته فى الثقافة الشعبية .

هذا مع ادراكنا ان العمل الفنى الشعبى حينما ينتقل من واقع استخدامه فى بيئة الى واقع الاستخدام الفنى فى عروض محددة الوقت والغرض ، لا بد وان يضيف اليه الفنان خبرته الفنية فى تقديمه من جديد وهو أمر له واقعه الفعلى فى الابداع الشعبى نفسه . فالراوى أو الصانع لعمل فنى شعبى ، حينما ينقل عنه راوية آخر أو صانع آخر يتدخل الراوى الجديد أو الصانع الجديد باضافة من عنده . أو بتعديل وتغيير يتوافق مع واقع من يتلقى منه هذه المادة - وهو موضوع له دراسات متخصصة تتناول علاقة النص بالراوى - وهى عملية ابداعية جديدة الى حد ما ، وعامل آخر من عوامل التغيير والتعديل فى النصوص الشعبية ، بل ان المآثورات الشعبية ، تتناقل من جيل الى جيل . كل جيل يحفظ منها أشياء ويتجاهل أشياء ويضيف إليها أشياء ، ويعدل من عناصرها . وهذه العملية فى حد ذاتها التى تقوم بها الأجيال هى التى تحفظ للفنون الشعبية حيويتها واستمراريتها ، فالجيل الذى ينقل عن غيره من أجيال سبقتة ، يتدخل بالتعديل أو التغيير ليتوافق ما حفظه ونقله مع معطيات

حياته دون اخلال بمضمون وغاية ما نقل . . . بل منها ما يتجاهله ليصبح مادة تراثية وتاريخية وليس بمآثورات شعبية على الرغم من كونها فى فترة سابقة مادة أساسية من مواد المآثورات الشعبية .

التغير والثبات فى الابداع الشعبى :

لذلك افترض أن من حق الفنان المثقف الحديث ، ان يتدخل بالتعديل والتبديل فى صياغة ما يقتبسه بشرط ان يكون هذا التعديل أو التبديل ، هو نتيجة خبرة فنية واحتياجات ثقافية محدثة . . والعمل من بدايته الى نهايته ، هو عمل منسوب اليه أصلا . وتقييم النقاد له هو تقييم يعتمد أساسا على المعايير والمفاهيم الفنية المحدثه ، ثم على مدى تناوله فنيا للمادة الشعبية ، وتوظيفه لها توظيفا فنيا يحفظ لهذه المادة وظيفتها أو غايتها فى الابداع الشعبى .

وكما نعلم ان الشكل نفسه فى الابداع الشعبى قد يتغير وتبقى وظيفته أو تتغير الوظيفة ويبقى الشكل ، أو أن الوظيفة تتبدل ، والشكل يتعدل ليتوافق الموضوع أو المادة مع وسائل الاستخدام فى الحياة ، أو تبدل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحوط بهذه المادة أو بعناصرها الأصلية .

لذلك فان عملية التغير التى يمارسها الفنان الحديث فى استخدام عناصر أو مواد من المآثورات الشعبية فى عمله الفنى الحديث هى حق مشروع ما دام هو نفسه متمكنا من خبرته الفنية وعلى ادراك تام بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الفنى الحديث ، ونوعية وطبيعة هذا العمل وقيمه الفنية .

فالعامل الذى يقدم هو عمل فنى أولا وأخيرا . . وموضوعه الذى يرتبط بالمآثورات الشعبية هو المحك فى اختبار قدرة الفنان على صياغة ذلك صياغة فنية محدثة ، دون انقسام

بين خبراته الفنية الواعية وقدرته على توظيف ذلك فى الموضوع الذى اختاره ، ليكون مجال تعبيره الفنى .

ان الفنان الذى يستوحى أو يستلهم أو يقتبس أو ينقل عملا من الابداع الشعبى ، كاهلا ٠٠ أو عناصر منه ٠٠ لن يحميه أو يدافع عنه الابداع الشعبى ، لأنه اتجه اليه بل سيكون الابداع الشعبى نفسه محكما بل قاضيا يحاكمه على ما قلده .

لذلك كان من الأهمية ان يتعرف الفنان على المادة الشعبية التى يريد استخدامها تعرفا كاملا حتى لا يضع نفسه فى قفص الاتهام ، بأنه زيف أو طمس معالم الابداع الشعبى نتيجة ضعف خبرته الفنية أو قصور ادراكه لشكل ومضمون هذا الابداع الشعبى .

لذلك يحرص علماء الفولكلور على الفصل بين ما هو أصيل وبين ما هو مقتبس من أعمال فنية يبدعها فنانون محترفون أو متخصصون فى تقديم العروض الفنية أو الأعمال الفنية التى تعتمد فى ابداعها الفنى على مواد وعناصر من الابداع الشعبى .

بل يفرقون فى اصطلاح علمى بين المادة الأصلية فيما ينتسب الى الماثورات الشعبية (فولكلور) والمادة التى قد تكون هابطة المستوى أو مسيئة الى المواد الفولكلورية بأنها زائفة Fake-Lore كجناس ناقص فى نطق كل من فولكلور Folklore وفاك لور باللغة الانجليزية .

وبخاصة بعد أن شاع فى السنوات العشر الماضية على المستوى العالمى ، استغلال مواد الماثورات الشعبية التى يحبها الناس فى أعمال تجارية وإعلانية سيئة أو اقتباس مواد الابداع الشعبى الأصلية فى أعمال فنية هابطة المستوى لو جاز وصف هذه الأعمال الهابطة المستوى بأنها أعمال فنية .

وهو أمر سبق أن أشرت اليه مرارا وأكرره

لما يثيره فى الوعى الثقافى القوى من قضايا مهمة فى عمليات التنمية الثقافية .

كما شاع فى الوقت نفسه تجاهل الجهود العلمية الذى بذلها الباحثون الميدانيون فى جمع وتسجيل مواد الابداع الشعبى فتقام غيرهم باستغلالها علميا أحيانا وفنيا فى أحيان أخرى ، وتجاريا فى أحيان كثيرة ، دون الإشارة الى جهود هؤلاء الباحثين الميدانيين الذين قاموا أصلا بجمع هذه المواد من بيئاتها الأصلية ، وما يتطلبه هذا الجهد من خبرة علمية متميزة .

هذا بالاضافة الى أن عملية استلهم مواد من الابداع الشعبى فى أعمال فنية محدثة ، هى عملية ترتبط أساسا بدراسات علمية تكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الابداع الشعبى .

مسئولية علمية وفنية .

ولذلك كانت مسئولية الفنان الذى يتناول موضوعات من الماثورات الفنية هى مسئولية مضاعفة ، تعتمد أساسا على قدراته الفنية كما تعتمد فى الوقت نفسه على ادراكه الفنى والعلمى لجوانب الابداع الشعبى ودلالاته الثقافية والحضارية مثله فى ذلك مثل الفنان الذى يستلهم موضوعاته من التراث أو التاريخ الانسانى فى ابداعه الحديث ٠٠ لا بد له ان يكون متمكنا فى أساليب ابداعه الفنى عارفا ومدركا لجوانب الموضوع الذى يتناوله . بيد أن استلهم عناصر أو مواد الماثورات الفنية الشعبية فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية تعتمد على أسس علمية وليس مجرد محاكاة وتقيد للأصل الشعبى .

بل ان استلهم مواد من الماثورات الشعبية ، فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية ، وتهدف الى الكشف والاضافة ، كأي عملية فنية أخرى ، ولكنها تحتاج بالاضافة الى ذلك لادراك الفنان لموضوع عمله .

برؤية مستقبلية الى الثقافة التي نرجو ان تكون .

فاستخدام عناصر من المآثورات الشعبية في أعمال فنية محدثة ، لا يهدف الى الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعاش ، ولكن بهدف الكشف عن القدرات الابداعية لهذا الشعب دون تقوقع في أصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة .

فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الابداع الشعبي ، هي عملية تنظمها أرشيفات ومتاحف الهيئات المختصة بدراسة وجمع وتسجيل هذه المواد .

أما العملية الفنية في استلهم هذه المواد من حيث انها عملية تهدف الى الكشف والاضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية في الابداع الشعبي فهي عملية ابداعية جديدة ، تكشف في الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة في الابداع الشعبي المتوارث عبر الأجيال ، وهو أمر لا بد من الاصرار عليه وتكرار قوله ، لتتطلق القدرات الخلاقة الواعية ، في تقديم هذه الفنون في أجمل صورة وأكمل أداء ، تتوازي فيها الحدائة مع الأصالة في تواصل ثقافي وفني . وتتلاقى الأصالة مع الحدائة في اطار فني ، يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الابداع الشعبي الاصيل . وهو أمر له وجوده الفعلي في ثقافتنا المعاصرة ، وينمو بالفعل ، بنمو الحركة الثقافية في مجتمعنا المعاصر ولكنه وجود يحتاج الى جهود عدة ومتنوعة لكي يبرز أمام العيان . . ويعلم بكل كبرياء الحضارة ، أن قدرات الانسان المصري الابداعية ما زالت متواصلة العطاء . على الرغم مما واجه هذه القدرات من عقبات وما صادفها من صعوبات ، في مرحلة ما أو بعض مراحل الحياة .

ومن هنا تتضاعف مسئولية دارسي المآثورات الشعبية ، والمصرية بصفة خاصة ، من حيث ضرورة العمل العلمي المتكامل للكشف عن خصائص هذه المآثورات وأنماطها المتنوعة ، الغنية بالموروث الثقافي في مجتمع عرف فنون الحضارة منذ أكثر من سبعة آلاف عام . وأعطى للانسانية عامة أساليب متعددة ومتنوعة ووسائل عدة ، من أساليب ووسائل التعبير الفني لذلك كانت المسئولية الملقاة ، على عاتق دارسي ومستلهمي المآثورات الشعبية المصرية بخاصة ، هي مسئولية علمية وقومية في آن .

ان حرية الفنان الذي يستلهم من المآثورات الشعبية تنقيد ، لا بمهارته الفنية فحسب ، بل بادراكه الثقافي الواعي لموضوع عمله ، الذي يعتمد على جوانب من المآثورات الشعبية .

وفي الواقع ، انه قد صدرت أعمال جيدة عبرت بكل الخبرة الفنية المحدثة عن مضامين بعض جوانب من المآثورات الشعبية . كما ان عددا من الدراسات العلمية لموضوعات من المآثورات الشعبية والتراث الشعبي أعطت مجالا رحبا للفنانين المبدعين في تأصيل موضوعات ابداعهم الفني الحديث على أسس من المعرفة العملية ، لا الانطباعات الذاتية بموضوع ابداعهم الفني الحديث .

رؤية مستقبلية :

وفي ختام هذه الأسطر الموجزة أود أن أذكر كلمة معروفة للجميع تتحدد في انه ليس كل ما هو شعبي بفن . . كما انه ليس كل ما يمكن ان يسمى بفن شعبي يمكن ان يكون مجالا للاستلهم أو الاستخدام في الابداع الفني الحديث .

والمعايير هنا تخرج عن اطار ما هو متوارث الى مجال ما يجب ان يعبر عن ذات المجتمع



بقلم : الدكتور قاسم عبده قاسم

يعتبر السلطان « الظاهر ركن الدين بيبرس البندقدارى » ، بحق ، المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك التى ظلت تقوم بدور القوة الضاربة المدافعة عن الحضارة العربية الاسلامية على مدى أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان . اذ أن بيبرس بدأ تاريخه سياسى بالعمل على توحيد الجبهة العربية الاسلامية فى مواجهة الاخطار الداخلية والخارجية على حد سواء . واذا كانت معركة المنصورة وفارسكور ضد الحملة الصليبية السابعة قد أثبتت جدارة فرسان المماليك ، ثم جاءت معركة عين جالوت بعدها بعشر سنوات لتؤكد أهميتهم ، فان هذا لم يكن كافيا فى نظر المعاصرين لتبرير استيلاء المماليك على الحكم . ومن ثم فان الجهود التى بذلها الظاهر بيبرس لتدعيم أركان الحكم ، واحياء الخلافة العباسية فى القاهرة ، وتوحيد المنطقة العربية فى مواجهة الصليبيين ، جعل من دولة سلاطين المماليك قوة عالمية مهابة تحظى باحترام القوى العالمية المعاصرة على الصعيد الخارجى ، كما جعل السلطان الظاهر بيبرس يحتل مكانة طيبة فى وجدان المصريين ، بحيث نسج الخيال الشعبى سيرة السلطان الظاهر بيبرس ظلت أجيال المصريين تستمع الى رواياتها وتستمتع بأحداثها حتى سنوات قليلة مضت ، حين أزاحت أجهزة الاعلام الحديثة هذا النمط من الممارسات الثقافية جانبا ، وقدمت بدلا منه المسلسلات المسموعة والرئية التى صارت تقوم بنفس الدور الاجتماعى - الثقافى الذى كانت تؤديه الملاحم والسير الشعبية قديما .

على أية حال فإن خيال الفنان الشعبي المصرى فى « سيرة الظاهر بيبرس » جعل من السلطان رمزا حمله المصريون كل رموزهم الاجتماعية ، وصبغوه بالقيم والمثل ، والأخلاقيات التى تمثلهم كما أحاطه الفنان الشعبى بمجموعة من الشخصيات الشعبية التى تجسد الشعب المصرى ، تحيطه بالرعاية ، وتمهد الطريق أمامه ، وتبذل له النصيحة ، بل تقاتل من أجله ضد رموز الخديعة والشر والعداوة .

وعلى الرغم من أن بيبرس ، الفارس والأمير والسلطان ، كان شخصية ملء العين والقلب على مسرح التاريخ ، فإن بيبرس الطفل والصبي يتوه بين ضبابية الغموض وأستار الحكايات الأسطورية . ذلك أنه كان من آحاد الناس ، ولد لأن فقيرا بذات مساء أراد أن يطفى نار أيامه القاسية فى حضن فقيرة . ولم يكن المؤرخون فى ذلك الزمان يهتمون بالفقراء والبسطاء . كان معظم المؤرخين فى معية الحكام والسلطين يرصدون منهم الحركة والسكون . أما آحاد الناس ، صناع التاريخ الحقيقيين ، فقد أهملتهم أعلام المؤرخين . كان الناس يصنعون التاريخ ويسرقه الحكام . ومن ثم ، لم يكن غريبا أن يهمل التاريخ شأن مولد طفل فقير يخطفه تجار الرقيق ليبيع فى أسواق النخاسة ، ولكنه حين يكبر ينتزع لنفسه دورا على مسرح التاريخ يجعله محور اهتمام التاريخ والمؤرخين زمنا يطول .

ذلكم هو السلطان الظاهر بيبرس الذى أحبه المصريون . وصاغ فنانهم الشعبى سيرة له دون سائر السلطين . وفى « السيرة الظاهرية » جعل المصريون للظاهر بيبرس مكانة مهمة ورائعة خصوه بها دون سائر حكامهم فى تلك الفترة التاريخية ، كما أنهم جعلوا كافة الشخصيات التاريخية فى تلك الفترة وما سبقها شخوصا ثانوية فى خدمة البطل الظاهر بيبرس الذى صوروه وكأنه عصر بأكمله .

والناظر فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، أو « السيرة الظاهرية » ، سوف يكتشف دون عناء شديد أن البطل الحقيقى فى هذه السيرة هو الشعب المصرى ممثلا فى الشخصيات الشعبية التى تلتف حول الظاهر بيبرس منذ البداية وهو بعد فى ميعة الصبا وعلى اعتاب مرحلة الشباب . هذه الشخصيات الشعبية هى التى تتولى بيبرس بالرعاية ، وتحدد له معالم الطريق ، وتحميه من غائلة المكائد والدسائس التى يتعرض لها باستمرار . وتتنوع هذه الشخصيات ما بين أقطاب الصوفية مثل السيد البدوى وإبراهيم الدسوقي وغيرهما الى شخصيات بسيطة تشتغل بالحرف التى عرفها المجتمع المصرى فى ذلك الحين ، هذه الشخصيات المصرية تلعب الادوار الرئيسية فى سيرة الظاهر بيبرس بحيث نجدها فى كثير من مشاهد السيرة المحرك الاساسى للأحداث والوقائع . والفنان الشعبى فى « السيرة الظاهرية » أعاد انتاج الشخصيات التاريخية بالشكل الذى يخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى للسيرة من ناحية ، ويبرز دور الفرد العادى من عامة المصريين من ناحية أخرى .

لقد أهمل التاريخ والمؤرخون الرسميون دور المصريين فى صنع تاريخهم ، وأبى الفنان الشعبى الا أن يبرز هذا الدور ويجعل للشعب المصرى الصدارة فى صياغة هذه الفترة المهمة من تاريخنا العريق . ولعل الراوى ، أو الرواة ، أراد أن يضيف على روايته المصدقية والجدية التى تتميز بها المؤلفات التاريخية التقليدية . فذكر فى صدر روايته ما نصه : « تأليف السادات الكرام ، المشهورين بالعلم وعلو المقام ، نبراس الأفهام ، الدينارى ، ووافقه على ذلك الدويدارى ، وهما بذلك أعظم دارى ، ثم ناظر الجيش وكاتم السر ، والصاحب . فكل من هؤلاء له بحر فيها ، وما يخصها من معانيها ومبانيها ، وما أرخوه وما شاهدوه ، وما نقلوه عن السادة اخوانهم الذين يعتمدون من كلام الصدق عليهم ، وما عاينوه من كرامات الأولياء ، ومعجزات الأنبياء .. » (١) .

يقولها في كثير من المواقف ، ويتوجها صوت حسن في قراءة القرآن الكريم بحيث يتوقف السائرون وعابرو الطريق أمام المنزل الذي ينبعث منه صوت تلاوته - على الرغم من هذا وكثير غيره فاننا في هذه الدراسة لن نتناول شخصية الظاهر بيبرس ، لأن البناء الفني لها في السيرة يحتاج الى دراسة مستقلة ، ومن ثم فاننا سنقصر اهتمامنا على الشخصيات التاريخية الأخرى التي أعاد الوجدان الشعبي انتاجها في « سيرة الظاهر بيبرس » ، بحيث تخدم الهدف الاجتماعي / الثقافي لهذه السيرة .

ويهمنى . بداية ، أن أؤكد أن هذه الدراسة تطرح مجموعة من التساؤلات وعلامات الاستفهام والتعجب أكثر مما تقدم من اجابات . كما أنها لا تزعم تقديم الحلول لكافة المشكلات التي يثيرها التركيب الدرامي لشخصيات « السيرة الظاهرية » . ورب قائل بأن هذا النمط من صياغة شخوص العمل الفني لا يدخل في نطاق البحث التاريخي ، ولكن البحث عن العلاقة بين كيفية بناء الخيال الشعبي للشخصيات التاريخية واعادة انتاج الأحداث التاريخية بشكل يوافق الوجدان الشعبي من جهة ، وبين الدور التاريخي الفعلي لهذه الشخصيات التاريخية من جهة أخرى ، قد ينير السبيل أمامنا للتعرف على المواقف الوجدانية والشعورية الحقيقية للشعب ازاء الشخصيات والأحداث التاريخية . ومن ثم ، فإن بحثنا لا يستهدف كشف الأبعاد التاريخية التقليدية لأبطال التاريخ المصري والعربي في تلك الفترة من تاريخنا ، وإنما يسعى الى رسم صورة عامة وتقريبية لموقف جماهير المصريين من أحداث تلك الفترة التاريخية وأبطالها الذين حرص المؤرخون على تدوين أعمالهم : جليلها وحقيرها .

تبدأ أحداث « سيرة الظاهر بيبرس » برواية فرعية مكانها بغداد عاصمة الخلافة العباسية . وهذه الرواية الفرعية تمهد للغزو المغولي لبغداد ، فيقول الراوى : « كان من قديم

هكذا تبدأ السيرة بمحاولة للإيهام بأنها اعتمدت على مصادر تاريخية معتمدة . ولكننا نعتقد أن هذا النص قد وضع بقصد التأثير على السامعين . وعلى الرغم من هذا فانه من المحتمل أن يكون الراوى ، أو الرواة ، يستخدمون أسماء مؤرخين حقيقيين عاشوا في تلك الفترة التاريخية وسجلوا أحداثها . فمن المعروف أن « الأمير ركن الدين بيبرس الدوادار الناصرى المنصورى » قد سجل أحداث هذه الفترة حتى عصر السلطان الناصر محمد ابن قلاوون وسجل أحداثها في كتابيه « زبدة الفكرة في تاريخ الهجرة » (٢) و « التحفة الملوكية في الدولة التركية » (٣) وربما تكون السيرة تشير اليه بكلمة « الدويدارى » . وربما يكون الأمر مجرد استخدام لأسماء وألقاب بقصد أحداث التأثير على السامعين .

وانلفت للنظر حقا أن « سيرة الظاهر بيبرس » تمهد لأحداثها بقصيدة طويلة عن فضائل مصر ، بحيث يحبها بيبرس ، وهو ما يزال في بلاد الشام ، ويتمنى أن يطير اليها (٤) وهنا ينبغي أن نلاحظ أن السيرة الشعبية لم تخرج عن القاعدة التي أتبعها المؤرخون المصريون آنذاك في حديثهم عن تاريخ بلادهم منذ الفتح الاسلامى . فقد حرصوا على التنويه بفضائل مصر في بداية كتبهم . وصار هذا تقليدا في الكتابة عن تاريخ مصر منذ « عبد الرحمن بن عبد الحكم » حتى نهاية عصر سلاطين المماليك على أقل تقدير . وقد كان من المناسب تماما ، للسيرة الظاهرية (التي تجسد دور عامة المصريين في صنع تاريخ تلك الفترة) أن يبدأ روايته بالحديث عن فضائل مصر .

وعلى الرغم من أن السيرة حورت كثيرا في شخصية السلطان الظاهر بيبرس نفسه . بحيث انتحلت له نسبا ملوكيا ، وجعلت الاسلام دين آبائه وأجداده على مدى أجيال عدة ، كما جعلت له اسما عربيا . وجعلته نتاج ثقافة وتربية عربية اسلامية تنبئ في فصاحة لسانه وحسن بيانه والقصائد التي

الزمان ، وسالف العصر والاولان ، بعد أن توفي الى رحمة الله المعتصم بالله وتولى الخلافة بعده الواثق بالله ولده ومات الى رحمة الله ، وتولى المقتدى بالله ، وهو شعبان المقتدى بأرض بغداد ، وكان له وزير يقال له العلقمي . . . ، ولا عبرة هنا بالأسماء والتتابع التاريخي ، فهو لا يهم الراوى سوى من حيث التأثير على السامعين من ناحية ، والتمهيد للدخول فى الحدث الغنى - وليس التاريخي - من ناحية أخرى . وتستمر الرواية لتقول ان نزاعا نشب بين ابن الخليفة وابن الوزير العلقمي بسبب اللعب بالحمام وتطيره ، فأمر الخليفة بذبح حمام ابن الوزير مما أغضب الوزير العلقمي الذى أرسل الى « منكنم » ملك المغول يدعوه الى غزو بغداد (٥) .

واللافت للنظر هنا أن الخيال الشعبي يختار سببا تافها للغزو المغولى ، وهو النزاع على الحمام بين ابن الخليفة وابن الوزير . فهل يمكن أن تكون تلك اشارة الى حال اللهو والتفاهة التى كان عليها الخليفة « المستعصم بالله عبد الله » آخر الخلفاء العباسيين الذى ذبحه المغول (٦) ؟ أم أنها رمز لمدى تدهور أحوال الخلافة العباسية فى سنوات عمرها الأخيرة ؟ ومن المهم أن نشير هنا الى أن الوزير « ابن العلقمي » شخصية تاريخية حقيقية أشارت بعض المصادر العربية الى تأمره مع هولاكو لكى يرسل بعض جواسيسه الى عاصمة الخلافة العباسية حيث عقدوا اتفاقا مريباً معه ومع غيره من الأمراء . . . والخليفة فى لهوه لا يعبأ بشئ ، . . .

كذلك نجد أن السيرة تجعل زعيم المغول « منكنم » وتجعل له ولدين هما « هلاون » و« كلب زيد » وتجعله حفيدا لكسنرى أنو شروان الامبراطور الفارسى الشهير فى كتب المؤرخين العرب . كما تجعله من عبدة النار وتصفه بأنه « . . . فارس جبار وبطل مغوار ، لا يعد له على جار ، وهو فارس شديد ، وبطل صنديد ، وشيطان مريد ، وكان يعبد النار دون الملك الجبار ، وعنده عساكر بعدد قطر البحار

وكلهم منكبين على عبادة النار . . . » كما يقول الراوى فى موضع آخر « . . . فسار الملعون هلاون فى ستين ألف من الفرسان ، وكلهم يعبدون النيران دون الملك الدين ، راكبين خيول مثل الغيلان ، وساروا يقطعون البرارى والوهاد ، طالبين أرض بغداد . . . » ثم تقول السيرة ان الخليفة خرج بالجيش لقتال التتار ولكن المعركة انتهت بهزيمة المسلمين وأثر الخليفة . ثم أمر الوزير « العلقمي » بفتح أبواب المدينة ، وخرج فى جماعة من رجاله للقاء « هلاون » الذى كافأه على خيائته بأن صلبه على باب المدينة . وهنا نجد الفنان الشعبى يدين الحيانة فى مشهد رسم بعناية لكى يحوز القبول لدى عامة الناس وخاصتهم . تقول الرواية ان « هلاون » وبخ الوزير الخائن بقوله « . . . ياويلك اذا كنت فعلت فى من هو فى دينك لأجل حمامة ، فتهلكنا نحن الآخرين من أجل ذبابة ، وأنت لم يكن فيك خير فى دينك وأهل ملتك ، وكيف يكون لك خير فينا . . . ثم ان هلاون صاح على رجاله ، وقال لهم خذوه وعلى باب المدينة أصليوه . . . » (٧) .

هذه الصورة الرهيبة التى رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » للتتار توافق الى حد كبير تلك الصورة المفزعة التى صورتها أقلام المؤرخين المعاصرين لأولئك القادمين من سهوب الاستبس فى آسيا ، يزرعون الموت والدمار والفرع فى بلدان العالم آنذاك . ومن المهم أن نشير هنا الى أن خان التتار الأعظم « منكو خان » حفيد جنكيز خان ، هو الذى حرفت السيرة اسمه الى منكنم . وكان هذا الخان قد أرسل

حملتين فى منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، احدهما ضد الصين ، والأخرى بقيادة هولاكو (هلاون) لتدمير الخلافة العباسية . وقد تمكن هولاكو فعلا من تدمير الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وسالت الدماء أنهارا فى العاصمة التى كان اسمها ذات يوم مرادفا للحضارة والقسوة والمجد . وكان وقع الصدمة مريرا وعنيفا فى نفوس المسلمين الذين وجدوا أنفسهم بدون



أكبر من الحرية فى نسج بقية الأحداث بالشكل الذى يجعلنا نلتقى مع شخصيات تاريخية أخرى من أبطال تلك الفترة فى صياغة جديدة تعبر عن الوجدان الشعبى أكثر مما تفصح عن الحقيقة التاريخية .

وتختار السيرة شكلا مثيرا لظهور « صلاح الدين الأيوبي » على مسرح الأحداث . وهنا نجد الخيال الشعبى يتصرف بحرية تامة فى الأحداث التاريخية وأماكن وقوعها . وهنا ينبغي أن ننبه الى أن الفنان الشعبى لا يهتم برواية التاريخ رواية صحيحة (فهو ليس مؤرخا بأى حال من الأحوال) ، وإنما يوظف الاسماء والأماكن والأحداث التاريخية فى خدمة هدفه الفنى . ومهمتنا هنا ليست البحث عن

خليفة للمرة الأولى فى تاريخهم ، وخیل للمسلمين « ٠٠ أن العالم على وشك الانحلال ، وأن الساعة آتية عن قريب ٠٠ » على حد تعبير مؤرخ معاصر .

وربما كانت ذكريات هذا الهول هى التى جعلت الخيال الشعبى يحتفظ بهذه الصورة الرهيبة للتتار فى «السيرة الظاهرية» . والمهم هنا أن الفنان الشعبى اختار هذه الحادثة الكبرى فى تاريخ المسلمين لتكون بمثابة التمهيد للسيرة ، ولتكون مدخلا مناسبيا لانتقال الأحداث الى مسرح السيرة الرئيسى فى مصر وبلاد الشام . وعلى الرغم من أن الفنان الشعبى لم يتعد كثيرا عن الحقيقة فى هذه المقدمة ، فانه أطلق لنفسه العنان ومارس قدرا

وقائع التاريخ ، ولكن أن نحاول رصد الدلالات الاجتماعية والمغزى الثقافي الكامن وراء هذا النمط من الاستخدام الشعبي للتاريخ وصولا الى فهم حقيقة النفسية الشعبية والموقف الوجداني للناس تجاه حوادث التاريخ وشخصه .

ولنعد الى السيرة . اذ يحكى الراوى أن « هلاون » ما كاد يجلس على عرش الخلافة العباسية بعد دخول بغداد ساعة زمن « ٠٠ حتى دخل عليه من باب القصر خمسة وسبعون من الاكراد ، وعليهم آثار العبادة ، وهم متقلدين بسيوف من خشب ، وهم ينادون : لا اله الا الله محمد رسول الله ، فلما رأهم أجمعين اللعين هلاون قال لمن حوله : ما هؤلاء ؟ فقالوا له : اعلم يا ملك الزمان حفظتك النيران أن هؤلاء من فقراء المسلمين ، وأظنهم ما أتوا الى هنا الا يهنوك بسلامتك ويطلبون احسانك ، وهم يذكرون الله تعالى ، ويذرون فى الأرض ، ويأكلون من رزق الله ، ويطوفون البلاد ويحبونهم كل العباد ٠٠٠ » (٨) .

هكذا كان ظهور الأيوبيين لأول مرة فى « سيرة الظاهر بيبرس » على هيئة الصوفية . ونجد هنا رمزا واضحا للبعد الدينى العاطفى فى حياة المجتمع المصرى آنذاك . فمن المعروف أن الصوفية قد باتوا يلقون التقدير العاطفى بعد أن اشتد ساعد الحركة الصوفية بسبب الحروب الصليبية وحركة الاحياء السنن التى لازمت حركة الجهاد الاسلامى ضد الصليبيين . ومن المعلوم أيضا أن « صلاح الدين الأيوبي » قد اعتمد ، بدرجة كبيرة ، على المتصوفة فيما يمكن أن نسميه التعبئة المعنوية لجماهير المسلمين فى مواجهة العدوان الصليبي وكان يصحبه عدد منهم أثناء تحركات جيوشه ضد الفرنج . وربما يكون الخيال الشعبى قد اختار هذه الصورة المحببة الى نفوس العامة لظهور الأيوبيين على مسرح الأحداث تقديرا لدور « صلاح الدين الأيوبي » فى خدمة قضية الاسلام والمسلمين واسترداد بيت المقدس .

ولنواصل قراءة هذا الجزء من « السيرة الظاهرية » . يقول الراوى : « أمر هلاون بطردهم فصاحوا : الله أكبر ، وأجابهم من الخارج سبعون ألفا من الاكراد ٠٠ وكان المقدم على تلك الاكراد رجل يقال له يوسف صلاح الدين فقام على حبله ، وما قصد الا السجن الذى فيه أمير المؤمنين ، وضرب باب السجن بيده ، فانكسر الباب ، باذن مسبب الاسباب ٠٠ » وانتهت المعركة بهروب هلاون واثنين من رفاقه (٩) .

هنا نجد خلطا شديدا فى الادوار والأحداث التاريخية ، كما نجد صياغة الحدث الفنى تتخذ شكلا تعويظيا نفسيا ، فالسيرة تجعل الخليفة سجيننا لا يلبث أن يجد من يكسر باب سجنه ، على حين يخبرنا التاريخ أن الخليفة قد لقي مصرعه بشكل مهين . بيد أننا يمكن أن نجد لهذا كله تبريرا فنيا يوافق العقلية الشعبية (صاحبة المصلحة الحقيقية فى الرواية) ، كما أنه تمهيد لنقل الأحداث الى المسرح الرئيسى للسيرة الظاهرية ، أعنى مصر وبلاد الشام .

وتذكر السيرة أن سبب قدوم « هؤلاء الاكراد الأيوبيية » الى بغداد يرجع الى أن سيولا وتلوجا نزلت ببلادهم فقتلت مزارعها وأخرجت الأرض . فذهبوا الى كبيرهم « صلاح الدين الأيوبي » الذى أمرهم بأن يسيروا الى أمير المؤمنين لعله يمنحهم أرضا خصبة يقيمون بها . وفى الطريق يقابلهم أحد الزهاد ويطلب منهم ترك السيوف والدروع الحديد ، وأن يتقلدوا سيوفا خشبية وتروسا من شجر الجميز ٠٠٠ وبهذه الاسلحة يهزمون التتار (١٠) .

هنا ، مرة أخرى ، نجد تأكيدا على الرمز الدينى العاطفى من خلال رموز الصوفية كما فهمها أبناء تلك العصور . ومن المهم ان نلاحظ أن الراوى ، أو الرواة ، كان يخاطب الناس بما يرضيهم ويكسب تعاطفهم من جهة كما يمثل لهم مثلهم العليا وقيمهم ورموزهم فى شخوص تاريخية من جهة أخرى . وهكذا

قدمت « السيرة الظاهرية » الناصر صلاح الدين الأيوبي في صورة بطل يتجلى في شخصيته البعد الديني بوضوح شديد ، كما يظهر البعد العسكري في انتصاره الساحق على التتار واناقد خليفة المسلمين . وعلى الرغم من أن « صلاح الدين الأيوبي » اكتسب شهرته التاريخية الحقيقية بفضل جهاده ضد الصليبيين واسترداد بيت المقدس ، فإن السيرة الشعبية لم تعبأ بهذه الحقيقة التاريخية الثابتة في سبيل الصياغة الفنية . وليس من الانصاف أن نحاسب الفنان الشعبي بمقاييس المؤرخ الصارمة ، فإن هدفه الفني ذو أبعاد ثقافية / اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تحتفى بالحقائق التاريخية المجردة .

ومن هذا المنطلق تقدم لنا السيرة الشخصية التاريخية التالية وهي « شجر الدر » والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسي الذي تسميه « شعبان المقتدى بالله » . وتحكي السيرة أن هذا الخليفة لم يكن ينجب بنات ، وسأل الله تعالى أن يرزقه بنت ، فاستجاب الله ورزقه ببنت رائعة الجمال اختار لها اسم « فاطمة » ، فلما بلغ عمرها سبع سنوات أمر أن تصنع لها بدلة من الدر . وحين خرج من السجن بفضل « صلاح الدين » جاءته ابنته وهي ترتدى البدلة ، فقال انها مثل شجرة الدر « . فكنيت بشجرة الدر من تلك الساعة أو بعد ذلك . » (١١) .

ومن المثير حقا أن الراوى يشير الى الروايات التى تقول ان « شجر الدر » جارية فى الأصل ، ولكنه لا يلبث أن ينفى هذه الروايات فى حسم بقوله : « . . . وكن الأصح أنها من ظهره بلا محال ، وانما ذكرنا ذلك لاختلاف الأقوال . . » .

ومن خلال حكاية فرعية نخبرنا السيرة أن الخليفة وهب أرض مصر لابنته شجر الدر ثم تقع معركة جديدة يقوم الأيوبيون فيها بهزيمة جيش مغولى ضخم عدده مائة ألف

مقاتل . وتمضى السيرة لتصوغ أحداثها صياغة تعويضية ترضى الوجدان الشعبى الذى عانى صدمة سقوط الخلافة العباسية أمام هجمات التتار . اذ يقول الراوى ان عددا كبيرا من أمراء التتار سقطوا أسرى بأيدي المسلمين واستنجدوا بصلاح الدين الأيوبي الذى طلب من الخليفة أن يبقى على حياتهم مقابل فدية كبيرة . ويستجيب الخليفة فيدخل أولئك الأمراء فى طاعته . وعندئذ يمنح الخليفة صلاح الدين أرض مصر والشام .

هنا تبدأ الاشكالية الأولى فى السيرة بالاشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا فيما بعد) الى مدى شرعية الحكم الأيوبي لمصر . لقد أعطى الخليفة العباسي حكم مصر لصلاح الدين ناسيا أنه كان قد منحها قبل ذلك لابنته شجرة الدر . فهل يمكن أن يكون موقف الفنان الشعبى تعبيرا عن موقف عامة المصريين تجاه حكم الأيوبيين ؟ وهل يمكن أن تكون هذه الصياغة الفنية رد فعل للطريقة التى استولى بها صلاح الدين الأيوبي على حكم مصر حين كان وزيرا للخليفة العاضد آخر الفاطميين وعزله ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين ؟ وهل يمكن أن يكون هذا الموقف من الايوبيين تعبيرا عن رفض المصريين لسياسة كانت تعتبر بلادهم مجرد مصدر للمال والرجال يستعين صلاح الدين فى حكمها بمجموعة من أهل الشام والعراق الذين كتب بعضهم مستهينا بالمصريين وبلادهم ؟ وهل يمكن أن يكون السبب فى ذلك راجعا الى أن « صلاح الدين الأيوبي » غاب كثيرا عن مصر بسبب ضرورات الجهاد ضد الصليبيين ، وبذلك لم يعرفه المصريون عن قرب على الرغم من انهم قد حفظوا له الجميل حين قاد حركة الجهاد الاسلامى لهزيمة الصليبيين واسترد منهم بيت المقدس ؟

هذه الاسئلة ، وما قد يتفرع عنها بالضرورة من أسئلة جديدة ، تطرح نفسها دون أن نجد لها اجابة شافية وافية حتى الآن .

على أية حال ، تتحدث السيرة عن دخول صلاح الدين الى مصر في موكب ديني وليس في موكب عسكري . وتذكر أنه صعد الى قلعة الجبل (١٢) ، وجلس على الكرسي ، وحولبه أولاد عمه . ثم رزق بولدين أحدهما يقال له العادل والآخر يقال له الكامل ، ثم يموت صلاح الدين عندما يعلم بنبا وفاة ابنه العادل (١٣) . ولا عبرة هنا بالأسماء أو الأحداث فان الراوى يمر بها مسرعا ويستخدمها لكي يصل الى نقطة أخرى مهمة في روايته ، وهي ظهور شخصية تاريخية جديدة تحتل مكانة هامة في « سيرة الظاهر بيبرس » وهي شخصية الصالح نجم الدين أيوب .

ومرة أخرى نجد أنفسنا في مواجهة عدة أسئلة تطرح نفسها عن موقف السيرة من الأيوبيين جميعا ، فهي تمر مسرعة بأبناء البيت الأيوبي بعد صلاح الدين . وتكاد السيرة أن تتجاهل السلطان الكامل الأيوبي ، اذ أن الراوى ، أو الرواة ، لم يذكر اسم « الكامل » سوى مرة واحدة في سياق التمهيد لظهور « الصالح نجم الدين أيوب » . فهل يمكن أن يكون لهذا الموقف الوجداني الشعبي وتجاهله للسلطان الكامل مبرراته في الحقيقة التاريخية القائلة بأن الكامل هو الذى سلم مدينة بيت المقدس للإمبراطور فردريك الثانى - دون قتال - فى غمرة أحداث ما يعرف بالحملة الصليبية السادسة ؟

لقد عاد الإمبراطور فردريك الثانى من فلسطين فى يونيو سنة ١٢٢٩ م ، دون قتال ودون خسارة فى الرجال أو العتاد ، وانما بمكاسب لم تستطع الحملات التى جردها القرب الأوروبى تحت راية الصليب منذ أيام صلاح الدين أن تحقق شيئا منها أو قريبا من مستواها . فقد حققت الحملة الصليبية السادسة - على الرغم من طابعها السلمى - نجاحا يعادل ما منيت به الحملة الخامسة من فشل على الرغم من طابعها العسكرى العدوانى .

أما العالم الاسلامى ، فقد رأى فى هذه الهدنة التى عقدها السلطان الكامل كارثة حقيقية . ولم يستطع أحد من العرب والمسلمين أن يوافق على ما زعمه السلطان من أن الهدنة - التى كان ثمنها بيت المقدس - خدمة للمسلمين . وامتلات مساجد القاهرة ودمشق وبغداد ، وغيرها من مدن العالم الاسلامى الفسيح بالخطباء الناقمين على السلطان المتخاذل الذى ضحى بالمصلحة الاسلامية العامة فى سبيل مكاسبه الاقليمية الضيقة . وعلى الرغم من أن السلطان بعث رسله وسفراءه فى شتى أنحاء العالم الاسلامى لتبرير فعلته ، فان رأى العام الاسلامى لم يغفر له هذا الخطأ الفادح بتسليم رمز من أهم رموزه الدينية والحضارية للعدو . وقد عبر المؤرخ ابن واصل عن هذا الموقف بقوله : « ... وللکامل هفوة جرت منه ، عفا الله عنه ، لأنه سلم بيت المقدس الى الفرنج اختيارا . نعوذ بالله من سخط الله ومن موالة أعداء الله ... » أما « تقى الدين المقرئى » فيرسم لنا صورة أكثر حيوية لرد الفعل الشعبى تجاه فعلة السلطان الكامل فيحكى قصة الهدنة بين الكامل وفردريك الثانى ، ومدتها عشر سنين وخمسة أشهر وأربعين يوما ، ثم يقول : « ... وبعث السلطان فنودى بالقدس بخروج المسلمين منه ، وتسليمه الى الفرنج ، فاشتد البكاء ، وعظم الصراخ والعيول ، وحضر الأئمة والمؤذنون من القدس الى مخيم الكامل ، وأذنوا على بابه فى غير أوقات الصلاة . فعز ذلك عليه ، وأمر بأخذ ما كان معهم من الستور والقناديل الفضة والآلات وزجرهم . وقيل لهم : امضوا حيث شئتم . فعظم على أهل الاسلام هذا البلاء ، واشتد الإنكار على الملك الكامل ، وكثرت الشفاعات عليه فى سائر الاقطار ... » (١٤) .

هكذا يمكن تفسير موقف الفنان الشعبى فى « سيرة الظاهر بيبرس » من السلطان الكامل باعتباره انعكاسا لموقف عامة الجماهير ، وتعبير عن الموقف الشعبى الحقيقى من هذا

السلطان • لقد استخدمت السيرة اسم الكامل باعتبارها والد « الصالح نجم الدين أيوب » الذي تضعه السيرة في مكانه مناقضة لمكانة الكامل إذ أن السيرة تصف الصالح بما نصه : « ••• كان ولده الملك الصالح قد زهد في الدنيا ورغب في الآخرة ، وقرأ القرآن وعرف الحلال من الحرام ، فعبد الملك العلام ، وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس أهل الدولة ، ولا يحضرهم في حكومة ، فسهوه الأكـرـاد « الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب » ، ولما تولى السلطنة اشترط على نفسه ألا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ، ولا يأكل سوى من كسب يده ••• » (١٥) •

هذه الصورة ، التي توافق خيال العامة وترضى نفوسهم وتلقى القبول الوجداني لديهم ، تكتمل ملامحها بما يرد على لسان الصالح نجم الدين أيوب نفسه ، إذ يقول : « ••• أنا رجل أظفر الخوص وأعمل المقاطف ، ولا أعرف السلطنة ولا أعرف أحكامها » • كما أنه حين يختار لنفسه وزيرا يجعل توليته في مسجد الحسين (١٦) •

وتخلق السيرة موقفا يتقابل فيه « الصالح نجم الدين أيوب » مع « شجر الدر » • وهو موقف فني صاغه الفنان الشعبي ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد ، ولكنه قد يحمل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين عموما ، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر من جهة أخرى • تقول الرواية : « ••• فيوم من الأيام بينما الملك الصالح جالس ، وإذا أربعة يقبلون الأرض بين يديه ، فقال الملك الصالح ما الخبر ؟ فقالوا يا أمير المؤمنين أننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير المؤمنين المقتدر بالله تعالى • وقد أمرتنا أن نقول لك ان الأرض أرضها ومصرها ، وأن حجتها معها ، وهي تأمرك أن تنزل من على التخت ، وهي توليه لمن تريد من السادات أو العبيد ••• » (١٧) •

هكذا تشير السيرة صراحة الى عدم شرعية حكم الأيوبيين لمصر • فهل يمكن ان نربط بين هذا الموقف الفني للفنان الشعبي من جهة ، وثورة القبائل العربية ضد المعز أيبك في بداية عصر المماليك وقول زعيمهم « حصن الدين ثعلب » • « ••• نحن أصحاب البلاد ، وأنا أحق بالملك من المماليك ، وقد كفى أننا خدمنا بنى أيوب ، وهم خوارج خرجوا على البلاد ••• » (١٨) ؟ أم أننا يمكن أن نقول ان المبرر الوحيد لقيام سلطة الأيوبيين أن صلاح الدين وظف طاقاته ومواهبه في خدمة أهداف أمته • ولكن الأيوبيين - بعده - دخلوا في سلسلة من المنازعات المحلية الضيقة ضد بعضهم البعض ، بل ان بعضهم استعانوا بالصليبيين بحيث فقدوا المبرر الحقيقي لاستمرار سلطتهم •

ولكن الفنان الشعبي في الوقت نفسه لا يريد لبطل في مكانة « صلاح الدين الأيوبي » أن يبدو مغتصبا للحكم في مصر ، فيجعل السبب في هذه الاشكالية ناتجا عن أن الخليفة العباسي منح الحكم لابنته ثم نسي ومنحه مرة أخرى المناصر (صلاح الدين يوسف) • ومن ناحية أخرى ، تبدو السيرة متعاطفة تماما مع « شجر الدر » • فيضفي الخيال الشعبي عليها بعض الصفات المحببة في نفوس العامة ، ويجعل لشخصيتها بعدا دينيا محببا • إذ تحكي السيرة أن « شجرة الدر » كانت قد رغبت في الإقامة بالحجاز وانفاق أموالها على الفقراء وأصحاب العيال ، وظلت تطوف البلاد وتواسي المرضى والفقراء حتى وصلت الى أرض مصر • وحين وجدت أن أحدا لم يرحب بها غضبت لأن مصر ملك لها ، فأرسلت الرسل الأربعة الى « الصالح أيوب » (١٩) •

على أية حال ، تقول السيرة ان « شجرة الدر » ذهبت للقاء الملك الصالح في القلعة • وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى تثبت له المملكة • ورفضت شجرة الدر في بادئ الأمر عرض الزواج الذي قدمه لها

الوزير نيابة عن السلطان . ولكن كرامات « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب » تجعلها توافق على الزواج . وبعد ذلك ظلت طوال اثني عشر عاما تحج سنويا الى الحجاز وهى بكر عذراء ، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك (٢٠) .

ويجدر بنا أن نتوقف أمام هذه الصورة المحببة شعبيا والتي ترسمها السيرة لكل من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر . لقد جعل الخيال الشعبى من الملك الصالح ملكا عادلا يكره أن يأكل من ضرائب الدولة التى أسماها المعاصرون « المظالم » و « المغارم » و « المصادرات » و « الكلف » - تعبيرا عن رأيهم فيها . ولأن العقلية العامة تميل الى المبالغة والتطرف ، فإن الفنان الشعبى صور الصالح أيوب فى صورة الزاهد صاحب الكرامات ، وفاعل الخوارق والمعجزات ، كما أنه لا يأكل سوى من عرق يديه . إذ أنه يظفر الخوص ولا يأكل سوى أكل سواد العامة من الدقة والقرايش . أما شجرة الدر ، فإن حظها كان كبيرا من كرم الخيال الشعبى . فقد جعلتها السيرة ابنة شرعية للخليفة العباسى ، وحاكمة شرعية لمصر - على الرغم من أنها لم تجلس على العرش - ولا يكتسب حكم الملك الصالح فى مصر شرعيته سوى بالزواج منها . كما أنها سيدة متدينة عطوف محسنة تتجول فى البلاد لتحسن الى العباد على نحو ما يحدثنا راوى السيرة . ومن المهم أن نشير هنا الى أن السيرة جعلت كلا من الملك الصالح وشجرة الدر بمثابة الأب والأم لبطل السيرة « الظاهر بيبرس » ، فإن الصالح يراعاه طوال مراحل حياته ويرقيه فى الخدمة ، على حين تتبناه شجرة الدر .

وربما يكون من الأفضل أن نتعرف على المخطوط العامة لشخصية « الصالح نجم الدين أيوب » و « السلطانة شجرة الدر » كما تصورهما المصادر التاريخية ، لكى نعرف كيف يعيد الوجدان الشعبى انتاج التاريخ وأبطاله وحوادثه من ناحية ، ونحاول أن نتلمس السبب فى ذلك من ناحية أخرى .

يقول المقريزى عن « الصالح نجم الدين أيوب » : « ٠٠٠ كان ملكا شجاعا حازما مهيبا لشدة سطوته وفخامة ناموسه ، مع عزة النفس وعلو الهمة ، وكثرة الحياء والعفة وطهارة الذيل عن الخنا ، وصيانة اللسان من الفحش فى القول ، والاعراض عن الهزل والعبث بالكلية ، وشدة الوقار ولزوم الصمت ، حتى انه كان اذا خرج من عند حرمة الى مماليكه أخذتهم الرعدة عندما يشاهدونه خوفا منه ، ولا يبقى منهم أحد مع أحد . واذا جلس مع ندمائه كان صامتا لا يستفز الطرب ولا يتحرك ، وجلساؤه كأنما على رؤوسهم الطير . واذا تكلم مع أحد من خواصه كان ما يقوله كلمات نزره ، وهو فى غاية الوقار . . ومع هذه الشهامة والمهابة لا يرفع بصره الى من يحدثه ، حياء منه وخفرا . ولم يسمع منه قط فى حق أحد من خدمه لفظة فحش ، وأكثر ما يقول اذا شتم أحدا « متخلف » ، لا يزيد على هذه الكلمة ، ولا عرف قط من النكاح سوى زوجته وجواريه . . » (٢١) .

هذه هى ملامح شخصيته ، فكيف كانت أيام حكمه ؟ يقول المقريزى : « ٠٠ وكانت البلاد فى أيامه آمنة مطمئنة ، والطرق سابلة . . وكان يجرى على أهل العلم والصلاح المعاليم والجرايات ، من غير أن يخالطهم ، ولم يخالط غيرهم لمحبه فى العزلة ورغبته فى الانفراد ، وملازمته الصمت ، ومدامته على الوقار والسكون . . » .

هذه هى ملامح الشخصية التاريخية للملك الصالح الذى مات وهو يقود المعركة ضد الفرنج من فراش المرض . فقد كانت الحملة الصليبية السابعة بقيادة « لويس التاسع » ملك فرنسا قد تمكنت من أخذ دمياط دون قتال فى شهر صفر سنة ٦٤٧ هجرية (يونيو ١٢٤٩ م) . واستقبل السلطان المريض أنباء سقوط المدينة التى حرص على تحصينها بمزيج من مشاعر المرارة والألم والغضب . فعاتب قادة الحامية المنسحبة بكلمات مريرة عنيفة .

وأعدم عددا من الفرسان الذين هربوا من المعركة ، ولكنه لم يستسلم للهزيمة . ونقل معسكره الى المنصورة التي كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط من هذا التاريخ . وشرع الجنود والأهالي فى ترميم أسوار المدينة وتحسينها تحسبا لقدم الصليبيين .

وفى غمار الاستعداد للمعركة أحس السلطان بدنو أجله ، فنودى فى مصر « ٠٠ » من كان له على السلطان ، أو عنده ، شئ فليحضر ليأخذ حقه « ٠٠ » فطلع الناس وأخذوا مالهم . ومن ناحية أخرى بدأت القوات المصرية تتوافد على مدينة المنصورة : فيها هى كتائب فرسان المماليك ، وفرسان العربان ، والمتطوعون الذين جاءوا فى أعداد كبيرة لمواجهة الصليبيين . وماجت المدينة الفتية بالحركة والنشاط حول القصر السلطاني الذى كان يرقد بداخله السلطان المريض ، وقد غلبت شجاعته مرضه ، وبات مؤرقا بالرغبة فى الانتقام ولكن الموت سبق السلطان فمات عن أربع وأربعين سنة فى معسكره بمدينة المنصورة شهيدا فى ساحة القتال .

هذه هى صورة « الصالح نجم الدين أيوب » فى كتب التاريخ ، وهذا هو دوره فى الدفاع عن البلاد ضد العدوان الصليبي . لقد مات فى ريعان الشباب بعد حياة مأساوية صاحبها المرض الطويل ، وكان موته فى ساحة الجهاد . فهل يمكن أن يكون هذا هو السبب فى أن الخيال الشعبى حين أعاد انتاج صورة الملك الصالح فى السيرة صلبها فى ذلك قالب الذى يحظى بقبول شعبى واسع ، بحيث يعفيه من مسئولية الممارسات الخاطئة للإدارة الحكومية ، وبحيث يجعله مجذوبا من أهل الكرامات ينكشف عنه الحجاب ، ويأتى بالحوارق والمعجزات ، وتصدر عنه الكرامات ؟ وهل يكون من الشطط فى التقدير أن نقول ان الخيال الشعبى وضعه فى هذا المكان بسبب سيرته وجهاده معا . ان السيرة تقدمه على أنه « الملك الصالح والزناد القادح ، والبحر

المليان السايح ، الصالح أيوب ولى الله المجذوب ابن الفاضل بن الكامل بن سعيد السعدا ، بن شهيد الشهدا ، ينسب الى حبيب النجار الذى ينسب الى سيدنا نوح عليه السلام « ٠٠ » (٢٢)

من ناحية أخرى ، اختارت « السيرة الظاهرية » الملك الصالح ليكون صاحب الفضل فى قدوم بيبرس الى مصر ، كما كان هو المسئول عن رعايته (٢٣) . كذلك فان الفنان الشعبى جعل النبؤات تتكرر على لسان الصالح أيوب فى عدة مواقف لتنبئ بقدوم البطل . فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد اختار « الملك الصالح » لهذا الدور بسبب سيرته الحسنة أثناء الحكم ، وموقفه البطولى من الحملة الصليبية السابعة ؟ أم أننا يمكن أن نرجع السبب فى بساطة الى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الصالح أيوب هو الذى كون طائفة المماليك البحرية الذين كان بيبرس البندقدارى واحدا من أبرز زعمائهم (٢٤) ؟

أما « شجرة الدر » ، فقد قامت بدورها فى مواجهة العدوان الصليبي على نحو رائع يتسم بالتفانى والاخلاص وقوة العزيمة . فعندما توفى السلطان أحضرت كلا من الأمير « فخر الدين بن شيخ الشيوخ » ، والطواشي « جمال الدين محسن » وكانا أقرب الناس الى السلطان والمسئولين عن الجيش والمماليك والحاشية . وأعلمتهما بوفاة السلطان . وطلبت منهما كتمان الخبر فى الظروف الحرجة التى كانت تمر بها المعركة ضد الصليبيين . فاتفقا مع « شجرة الدر » على القيام بتدبير المملكة الى أن يحضر السلطان المعظم توران شاه بن الصالح أيوب لتولى العرش . وظلت « شجرة الدر » تقوم بدور السلطان الذى لم يعرف الناس بوفاته الا بعد حين .

وجاء « المعظم توران شاه » بعد أن كانت القوات المصرية قد أجهزت على القوات الصليبية فى المنصورة بمساعدة عامة المصريين يوم ٤ ذى القعدة ٦٤٧ هجرية (٨ فبراير ١٢٥٠م) . وتم اعلان وفاة السلطان السابق رسميا

وسلمت « شجرة الدر » مقاليد الحكم لابن زوجها السلطان الشاب الذى تولى قيادة الجيش بنفسه . ثم جرت المعركة الرئيسية ضد الجيش الصليبي قبالة فارسكور وانتهت بالجيش الصليبي بين أسير وقتيل ، وكان لويس التاسع نفسه بين الأسرى .

بيد أن « تورانشاه » جاء اخفاقا أيوبيا جديدا ، وفشل فى الاستجابة للمتحدى الذى تفرضه الظروف التاريخية . وبدلا من أن يحاول توحيد الجهود للقضاء على بقايا الوجود الصليبي فى فلسطين وبلاد الشام بدأ يحيك الدسائس والمؤامرات ضد من خاضوا المعركة بعد وفاة أبيه وصانوا له عرشه فى غيابه . وقد وصفه أحد المؤرخين المعاصرين بأنه « ... كان سىء التدبير والسلوك ، ذا هوج وخفة ... » وأخيرا لقي مصرعه بأيدي أربعة من كبار المماليك ، وهو فى معسكره بفارسكور صباح الاثنين ٢٧ محرم ٦٤٨ هجرية (٢ مايو ١٢٥٠ م) .

تبددت دماء « توران شاه » مع مياه نهر النيل ، ومعها تبددت آخر مظاهر السلطة الأيوبية الفعلية فى مصر ، وان بقي لها ظلا يتوارى خجلا الى جانب الأضواء التى فرضت نفسها على مسرح التاريخ فى ذلك الزمان . واختار المماليك - أصحاب السلطة الفعلية - الأميرة « شجرة الدر » لتكون أول سلاطين المماليك . وعلى الرغم من دورها الرائع فى توجيه شئون الحكم والحرب ابان أحداث الحملة الصليبية السابعة وأثناء مرض زوجها « السلطان الصالح أيوب » وبعد وفاته ؛ فإن الخليفة العباسى رفض الاعتراف بحكمها . وقبضت « شجرة الدر » على زمام الحكم بيد من حديد ، وتخلصت من بقايا الحملة الصليبية وتسلم المصريون دمياط بعد انسحاب شرادم الفرنج منها فى مايو ١٢٥٠ م . وأخذت « شجرة الدر » تتقرب الى الخاصة والعامة من رعاياها . ولكن الرأى العام رفض الاعتراف بحكم امرأة ، وهاجت القاهرة بسكانها وماجت احتجاجا على حكم السلطنة . وبعد ثمانين يوما تنازلت

« شجرة الدر » عن العرش لواحد من أمراء المماليك ، كانت قد اختارته زوجها لها ، هو عز الدين أيبك التركمانى الذى تولى عرش السلطنة باسم « الملك المعز » .

كانت فترة حكم « شجرة الدر » مرحلة انتقالية ، كما كانت خروجاً على مسار التراث السياسى الاسلامى . لقد اختارها المماليك ، وهم حديثو عهد بالاسلام ، بفعل الظروف الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال السلطنة ، فقد رفضها المصريون لأن سلطنتها كانت خروجاً على الشرع والتقاليد السياسية لبلادهم .

واللافت المنظر أن « سيرة الظاهر بيبرس » لم تجعل شجرة الدر تجلس على عرش مصر ، وانما جعلتها تتزوج « الصالح أيوب » لتثبيت ملكه . ومن ناحية أخرى ، حرص الفنان الشعبى على تصويرها فى صورة محببة الى العقلية العامة ، فقد نفى عنها صفة العبودية ، وجعلها ابنة للخليفة العباسى . بل ان السيرة جعلت « شجرة الدر » تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح الدين الأيوبي حتى تتزوج « الصالح نجم الدين أيوب » فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد أعاد انتاج شخصية شجرة الدر فى هذه الصورة التعويضية تقديرا لدورها فى الدفاع عن البلاد ؟

آخر الشخصيات التاريخية التى تناولتها « السيرة الظاهرية » شخصية « عز الدين أيبك » . ويبدو واضحا أن السيرة اتخذت منه موقفا عدائيا تماما ، فقد جعلت سبب مجيئه الى مصر مشوبا بقدر من الانتهازية والعدوانية . اذ تقول السيرة « ... كان ملك من الملوك بأرض الموصل [هو أيبك] ... وكانت تأتية الاخبار بما يجرى فى كل الامصار فبالأمر المقدر بلغه أن مصر عليها ملك من الأكراد الأيوبية يقال له « الصالح أيوب » . وذلك الرجل فقير الحال لا يعرف السلطنة ، ولا

ويكمل الراوى المشهد فيحكى أن بيبرس أمر بالقبض على أيبك وجماعته ، وأن يسيروا فى الموكب مكشوفى الرأس حفاة الأقدام ، تتخاطفهم تعليقات جارحة من الناس ، فيقول أحدهم : هؤلاء الاثنين يخطفون العمائم فى سكة بولاق ، ويقول الثانى : هؤلاء قتلوا امرأة فى الجيزة ، ويقول ثالث : أنا راحت لى عمة » .

هذا الموقف العدائى الحاد والظاهر فى السيرة تجاه أيبك لا نستطيع أن نحدد له سببا على وجه اليقين . بيد أننا قد نجد له مبررا فى شخصية « المعز أيبك » المخادعة وأساليبه غير الشريفة . فقد كان نمطاً من البشر يبدو لين العريكة سهل المنال ، لا يتخذ لنفسه موقفاً ، ولا يبدى رأياً فى موضوع ؛ ويؤثر أن يطيع من له الأمر فى كل المواقف ، فاذا أمسك بلجام السلطة انقلب وحشاً مستبداً وتجلت فيه صفات الضعيف المتحكم المستبد . فالتاريخ يخبرنا أن أمراء المماليك الأقوياء اختاروا أيبك سلطاناً لانهم اعتقدوا انه ضعيف . « متى أردنا صرفه أمكننا ذلك لعدم شوكته » . « لكنه عندما أيقن أن الأمور قد دانت له خلع السلطان الأيوبي الطفل « الأشرف موسى » الذى كان فى السادسة من عمره وسجنه ، ثم دبر مؤامرة قتل فيها « فارس الدين أقطاي » زعيم المماليك البحرية صديق بيبرس البندقدارى . ولم يلبث هو نفسه أنلقى مصرعه على يد زوجته » شجرة الدر « حين عرفت أنه يسعى للزواج من إحدى بنات البيت الأيوبي ليتخلص منها نهائياً ، وليدعم حكمه بصيغة شرعية بزواجه من الأميرة الأيوبية .

قال عنه المقرئى « ٠٠٠ قتل خلقا كثيرا ، وشنق عالما من الناس بغير ذنب ليوقع فى القلوب مهابته ، وأحدث مظالم ومصادرات عمل بها من بعده » . « (٢٩) فهل يمكن أن يكون الموقف العدائى الذى اتخذته سيرة الظاهر بيبرس من أيبك انعكاساً لشخصيته

له عليها أحوال ، فأمر بتجهيز العساكر ، وجاء بهم من كل قطر ، ودفع لهم الأموال حتى صار فى ركبة عظيمة وقال : لا بد أن أملك أرض مصر ٠٠٠ » . وسار أيبك بجيشه حتى وصل حلب فحاصرها ، ثم داهمه مرض شديد . وعرف السلطان بأمر أيبك وحملته لأنه « ولى الله المجذوب » الذى ينكشف عنه الحجاب ، وأمر نائب حلب أن يفتح أبواب المدينة أمام أيبك وجيشه . وبعد عدد من المتاعب التى يتعرض لها جيش أيبك بفضل كرامات الصالح أيوب يصل الى مصر ويتخذها السلطان وزيراً له (٢٥) . والسيرة تجعل أيبك أميراً خائناً ظالماً ، فتارة يرأس « هلاون » لكى يستعديه ضد « بيبرس » ، على حين يحاول هو وأعوانه نهب معسكر بيبرس ولكن المصريين يتصدون لأيبك ورفاقه (٢٦) ، وتارة أخرى تجعله السيرة متآمراً مع الفرنج ضد بيبرس (٢٧) ، وتارة ثالثة تجعله متآمراً بالاشتراك مع القاضى الذى تجعله السيرة نصرانيا رومياً يتخفى فى زى قاض مسلم لهدم البلاد من الداخل عن طريق التجسس والتخريب (٢٨) .

ومن المشاهد المثيرة ، ذلك المشهد الذى ترسمه « السيرة الظاهرية » لأيبك وجماعته بعد أن نجح « بيبرس » فى فتح أنطاكية وأخذها من الصليبيين على الرغم من مؤامرات أيبك ودسائسه . فقد عاد أيبك وجماعته مخدولين وتعرضوا لسخرية أولاد البلد أثناء سيرهم . يقول النص : « ٠٠٠ فلما رأوهم أولاد البلد قال أحدهم : أنظر يا أخى أيبك وجماعته دول كانوا مسافرين فى برمة . قال الآخر : كانوا فى زفته . واحد قال والله انهم متعوسين ان كانوا مسافرين ولا يقعدوا . هذا وهم سائرين والناس تمشق فى أبدانهم ، ومنهم من يضحك عليهم ، ومنهم من يضرب لهم تعبیر بحنكه ، ومنهم من يقول : الله لا كان جالى الغلا ولا كياله ٠٠ » .

و « الصالح أيوب » و « شجرة الدر » في قالب ديني حافل برموز الصوفية والزهد ، وملء بأخبار المعجزات والخوارق والكرامات التي تغلب الباب الجماهير أصحاب المصلحة الحقيقية في السيرة التي تهتم بإبراز دور عامة الناس .

ثالثا : ان الفنان الشعبي يعبر ، في قسوة شديدة، عن الكراهية الشعبية لمن يقفون ضد مصلحة الناس وأمانهم العامة ، وضد من يتسبب في أضرارهم . كما أن الفنان الشعبي يدين تماما من يخون المثل العليا والقيم التي تمثل النظام الأخلاقي للمجتمع الذي تمثله السيرة . ولذلك كان تجاهل السيرة للكامل الأيوبي ، وبقية أبناء البيت الأيوبي فيما بين صلاح الدين الأيوبي والصالح أيوب ، كما كانت السيرة عدائية تماما إزاء المعز أيوب .

رابعا : ان « سيرة الظاهر بيبرس » ، في حقيقة أمرها ، سيرة الشعب المصري في فترة مهمة من تاريخ المنطقة العربية ، ولذا فإن الصياغة الفنية لأحداث التاريخ وتشكيل شخصياته وأدوارهم قد وظفت لخدمة هذا الهدف الثقافي / الاجتماعي بحيث احتفت السيرة بالشخصيات التاريخية التي لعبت دورا في مصلحة الناس ، واتخذت موقفا معاكسا ضد من عملوا لمصلحتهم الشخصية أو تسببوا في الأضرار بالصالح العامة .

دكتور قاسم عبده قاسم

الغادرة، أم هو رد فعل لكثرة القتل وسفك الدماء الذي ميز فترة حكمه التي دامت حوالي سبع سنين حافلة بالمتاعب في الداخل والخارج ؟ أم أننا يمكن أن نفسر هذا الموقف في ضوء الضرائب الكثيرة التي فرضها أيوب على المصريين ووصفها المؤرخون بأنها « مظالم ومصادرات » لا سيما وأن من خلفوا أيوب على العرش تمسكوا بهذه الضرائب في أغلب الأحوال .

★ ★ ★

هذه بعض الملامح العامة التي رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » لأهم الشخصيات التاريخية التي عاصرت أحداث تلك الفترة التاريخية ، وربما يكون من المهم أن نعرض بعض الملاحظات الختامية في هذا الموضوع :

أولا : ان الوجدان الشعبي وهو يعيد إنتاج تاريخه لا يهتم كثيرا بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمني في سياق التاريخي الفعلي ، وإنما يوظف ذلك كله في خدمة هدفه الفني بمضامينه الاجتماعية / الثقافية بحيث يبرز دور عامة الناس في صنع تاريخهم ، وهو الدور الذي أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام .

ثانيا : ان البناء الفني المبطل في المفهوم الشعبي يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الديني العاطفي من أبرز أبعاد شخصيات السيرة الشعبية ، ومن ثم كان اهتمام الفنان الشعبي بتصوير « صلاح الدين الأيوبي » ،

وعن هذا المؤرخ وكتبه انظر : قاسم عبده قاسم : الرؤية الحضارية للتاريخ - قراءة في التراث التاريخي العربي (دار المعارف ١٩٨٥م - طبعة ثانية) ، ص ١١٩ - ١٣٣ .

(٤) السيرة ، ج ١ ص ١٦٧ - ١٦٨ .

(٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٤ .

(٦) المقرئ ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، ج ١ ،

ص ٢٢ .

(★) حين نذكر اسم « شجرة الدر » (بدون تاء مربوطة) تكون الإشارة إلى الشخصية التاريخية لأن هذا هو اسمها في المصادر التاريخية ، وعندما نذكر « شجرة الدر » تكون الإشارة إلى الشخصية الفنية في السيرة .

(١) سيرة الظاهر بيبرس (طبعة محمد صبيح - بدون تاريخ) ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٢) مخطوط مصور بجامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٢٨ .

(٣) مخطوط مصور بجامعة القاهرة برقم ٢٤٠٢٩ .

التقنية الشفوية

للمنشاد الملحمي

الدكتور أحمد عثمان

الآداب القديمة في مجملها شفوية مسموعة لا تدوينية مقروءة . فوسيلة النشر الأولى كانت الأداء الصوتي سواء بالانشاد أو الغناء ، التمثيل أو الالقاء . ومن المقطوع به أن قلة قليلة جدا من مؤلفي الاغريق والرومان - على سبيل المثال - هم الذين كتبوا مؤلفاتهم بأيديهم ، فحتى بعد ان عرفت الكتابة وشاع فن تدوين الأدب اعتاد المؤلفون أن يملوا أعمالهم على خديم يستأجرونهم لهذا الغرض . وكانت عملية الاملاء هذه تتم بالمنزل أو في السوق العامة ، في الملاعب أو الحمامات بل وفي الغابات أثناء رحلات الصيد . كما اعتاد المؤلفون الاغريق والرومان أن يقرأوا أعمالهم على الجمهور شعرا كانت أم نثرا . وهذا ما قيل حتى بالنسبة لمسرحيات سينيكا بالقرن الأول الميلادي حيث كانت الكتب والمكتبات وعادة القراءة قد انتشرت

لا تتضمنان أية اشارة الى معرفة بفن الكتابة أو على الأقل فن تدوين الأدب آنذاك . فالعلاقات المميته (semata lygra) المشار اليها في « الالياذة » (الكتاب السادس بيت ١٦٨) في ثنايا اسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير الى نظام الكتابة الموكينية التي ربما

ولعل الشاعر الهجائي أرخيلوخوس الذي ازدهر حوالي عام ٦٥٠ ق.م هو أول شاعر اغريقي نعرف بشيء من اليقين أنه نظم أشعاره مستعينا بالكتابة وان كان قد أفاد من التقنيات التقليدية للأدب الشفوي المسموع (١) . ذلك أن ملحمته هوميروس « الالياذة » و « الاوديسيا »

الآغريقية ولكن ليس قبل منتصف القرن
الثامن ق م .

هذا ويقدم بيدج (D. L. Page) أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنهما تنبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة (٢) . وهذا يعنى أنهما تقفان عند مصب تراث شعري شفوئى عريق له عدة روافد . ومما لا شك فيه أن التقدم فى فنون الكتابة والنسخ والتوسع فى تدوين الأدب يأتى على حساب عمل المنشد الملحمى الراوى للأحداث البطولية . أى أن التدوين بصفة عامة أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمى الأصلية . إذ كان من الممكن أن تتحرر وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن ، وكان من المحتمل أن تتبدد أيضا لو لم يأت الطاغية الأثينى بيسيستراتوس أبان القرن السادس ق م ويؤسس نظاما جديدا للانشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودى حيث اختفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعضا وكان عليه أن يغنى فى كل مرة قصيدة مكتملة أى أنشودة رابسودية (rhapsode) تبدأ من حيث انتهت السابقة (esx hypolepsseos) . النظام الانشادى الذى أسسه بيسيستراتوس اذن يقوم على الالتقاء من الذاكرة اعتمادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع اليه فى أى وقت ، وهو النص الذى صار يعرف فيما بعد باسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس ، وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد فى تقنية الشعر الملحمى . وهذا أمر طبيعى بالنسبة لفن يدون بعد أن كان قد بلغ قمة النضج معتمدا على التقنيات الشفوية . ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥ ق م تقريبا - أى بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية فى الاسكندرية قد انتهت وأثمرت وأصبحت نتائجها معروفة للجميع - وقال ان بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذى « قد رتب كتب هوميروس التى

انتشرت بتوسع الامبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر ق م . وعلى أية حال نحن لا نملك الدليل على ذلك . وفى الحقيقة قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية : العنصر الأول هو المتمثل فى حضارة الآخيين الوافدين من الشمال ، والعنصر الثانى هو التراث المحلى للبلاسجيين أقدم سلالة سمعنا عنها فى بلاد الآغريق . أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية ، ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق . أما الأثر الشرقى - ولا سيما الفرعونى والفينيقي - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج الى تأكيد . وكان الحثيون فى آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة . أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الان بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية ، وإذا كان الآخيون شعبا من الأميين فانهم عندما قدموا من الشمال فى اتجاه الجنوب وصلوا الى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد . وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتابة لم يكن شائعا فى بلاد الآغريق الرئيسية أبان العصر الآخر أى الموكينى . وحدثت طفرة ملموسة عندما تبنى الآغريق الأبجدية السامية الشمالية التى أسموها « الحروف الفينيقية » (grammata Phoiniksia) وهى حروف تشبه الى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا . ولقد طور الآغريق فى هذه الأبجدية حتى وصلوا بها الى ما نعرفه الآن باسم اللغة الآغريقية التى لا تزال حية الى يومنا هذا بالصورة المتطورة التى يتحدث بها اليونانيون المحدثون ، لقد استعاروا فى البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة ثم استبدلوا بتلك العلامات أشكالا مبتكرة تماما أى حروف جديدة لم تكن موجودة فى اللغات السامية وربما أخذوها عن مصادر أخرى . المهم أنهم فى النهاية توصلوا الى الأبجدية



الزاوية فى فهمهما وفى فهم طبيعة الشعر
الملحمى ككل .

وعندما جعل الاغريق فى أساطيرهم
« منيموسينى » Mnemosyne (الذاكرة)
أم ربات الفنون Mousai فانهم كانوا بذلك
يعنون أن شعرهم القديم الشفوى يعتمد
أساسا على الذاكرة فى بقاءه عبر العصور .
ولقد ظل هذا المعنى موجودا حتى بعد أن
عرف فن تدوين الأدب . وبعبارة أخرى نريد
القول بأن الفنان الاغريقى لابد وأن يعى دروس
الماضى ، فعلى الشاعر مثلا قبل أن يهيم على
أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من
القصص الاسطورى والروايات الملحمية
الشفوية .

لقد فقد التراث الشعرى الشفوى الذى كان
موجودا فيما بين العصر الموكينى المزدهر وفترة
ظهور هوميروس ثم العصر الكلاسيكى الذى
عرف فى بدايته الاغريق فن الكتابة والتدوين .
ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا
على هوميروس فحسب بل وعلى الأدب الاغريقى
بعامة . فهو مثلا صاحب الفضل فى الجمع بين
القديم المألوف والجديد المبتدع أى أن يبقى الأدب
أميناً على التراث القديم .

لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى
نعرفه « (٣) وإذا كان هذا صحيحا فان
الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من
النصوص التى وصلتنا - كانت تنشد فى
أعياد الباناثينايا الاثينية فيما قبل عام
٥٢٧ (٤) .

ويقول معارضو النظرية الشفوية لنشأه
الشعر الملحمى وطبيعته بأن حصول الاغريق على
تقنية الكتابة أو تطورها هو الذى سهل عملية
إبداع قصائد ملحمية مطولة كانت فى الأصل
عبارة عن أغاني بطولية قصيرة ومتفرقة عرفتها
عصور ما قبل الكتابة والقراءة . انها لمشكلة
حقيقية أن نحاول الاجابة على التساؤل المطروح
كيف قفز المعدل التقليدى للأغنية البطولية
القصيرة (الذى كان لا يزيد على وقت جلسة
واحدة كما سنرى من خلال معطيات الأوديسيا
الهومرية) ، الى ذلك الطول الهائل الذى نجد
عليه ملحمتى هوميروس ؟ أن هذا الحجم فى
حد ذاته يشى بأن الملحمتين نشأتا فى مجتمع
يعرف القراءة والكتابة كوسيلة لتداول الأدب،
ولكن غير ذلك فلا يمكن أن تكون « الالبادة »
و « الأوديسيا » الا ملحمتين قامتا على تقنية
الرواية الشفوية التى تمثل بالنسبة لهما حجر

الدائنين (الاغريق) المؤسف لأن الناس في
الغالب يشنون على الأغنية التي تسبح اليهم
نغماتها للوهلة الأولى » .

وستتوقف بعض الوقت عند هذه المقطوعة
الهومرية لأننا نستطيع من خلالها أن نتعرف
على طبيعة الشعر الملحمي بعامة وطبيعة عمل
المنشد وتقنياته الشفوية بصفة خاصة ،
فالصياغة اللغوية في هذه الفقرة المؤثرة نمطية
الطابع ، بمعنى أنها مفعمة بعبارات من المألوف
الملحمي تتكرر كثيرا في « اللياذة »

و « الأوديسيا » مثل « المنشد ذائع الصيت »
أو « المنشد الرباني » و « بالاس أثينة »
و « العودة المفجعة » وما الى ذلك . بيد أن
الفقرة ككل مريحة وتبدو تلقائية تنبع من
روح الشاعر بلا عناء أو تعسف لأن النمطية
فيها لا تصل الى حد الآلية . وبعبارة أخرى
نريد القول بأن أسلوب هوميروس السلفي
متجدد يجمع بين أسلوب العصر الموكيني
القديم من جهة ولغة عصر هوميروس نفسه ،
بل ولغة الأجيال والقرون الواقعة بينهما من
جهة أخرى . ولا ينفي قولنا هذا أن العنصر
السلفي عند هوميروس هو الأغلب . يتميز
هوميروس اذن بتكرار العبارات الملحمية المألوفة
والموروثة التي - مع ذلك تخلق انطبعا بالاصالة
والواقعية . فكما أن تكرار هذه العبارات
والحوادث هو نتاج طبيعي لتراكم الرواية
الشفوية فانه عند هوميروس بصفة عامة يعمل
على طبع هذه الحوادث والعبارات في ذهن
الراوى وهو يحفظ الأغاني وفي مخيلة السامع
وهو يتمتع بالانصات له . كما يتسم الأسلوب
الملحمي النمطي عند هوميروس بالحياة أى أنه
يتروك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه ويرسم
ما يشاء من صور للأحداث والشخصيات .
وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور الى تركيز
الانتباه فى كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه .

لم تك لغة هوميروس اذن لغة الحديث
اليومى بين الناس فى عصره ، أنها لغة
اصطلاحية مصطنعة من حيث أنها بناء شعري

ومع ذلك يضيف اليه معطيات العصر
الجديد . هذا ملمح واضح فى ملحمتي
هوميروس . اذ تتبينان تقنيات ملحمية ومادة
خام شعرية تنتمى الى العصر السحيق ومع ذلك
تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس
نفسه . بل ان هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح
الأدب الاغريقى ككل وضوحا وتأثيرا . بمعنى
أنه يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم
غاية فى القدم بيد أنه يتحدث عن مجتمع
معاصر أى - على سبيل المثال - أثينا القرن
الخامس ق م بالنسبة للمسرح .

يرد فى « الاوديسيا » (الكتاب الأول أبيات
٣٢٥ - ٣٢٨ - ٣٣٦ - ٣٥٢) .

« كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم وكانوا
هم يجلسون فى صمت منصتين له . كان يغنى
لهم عن عودة الآخين المفجعة من طراودة والتي
أوجبتها الربة بالاسى أثينة . وبعد ذلك
خاطبت (بنيلوتى) المنشد الرباني والدموع
تترقق فى عينيها :

أى فيميوس أنك لتعرف الكثير من مفاتن
الرجال الأخرى ، انك لعل علم بأعمال الرجال
والآلهة المجيدة مما حفظه لنا المنشدون .

غن لهم واحدة منها وأجلس الى جوارهم
ودعهم يحتسون فى صمت كثوس الخمر
واترك هذه الأغنية الحزينة التى تجلب الالسى
الى أعماق قلبى حيث أن حزنا لا ينسى يسقط
على وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجى الذى
ذاع صيته فى هيلاس وأجوس .

فرد عليها (ابنها) تليماخوس الحكيم
قائلا :

لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص
بالطريقة التى تواتيه فلا لوم على المنشدين ،
انما زيوس هو الملموم فهو الذى يعطى كيفما شاء
للبرشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية فلا تثريب
على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصرير

فى كل فقرة اختيارا خاصا ومدققا ووفق ما تقتضيه كل مناسبة وكل سياق على حدة . ان ضرورة أن يكون الشعر الشفوى ذو الحجم الكبير نمطيا أمر تؤكد دراسة كل من هوميروس والأدب الشفوى المتبقى فى كل من يوغوسلافيا وجنوب روسيا وقبرص وكريت . لقد أثبتت هذه الدراسات أن الأشعار الملحمية الأقل تعقيدا أو الأقصر والأبسط تعبيرا . هى أيضا الأقل نمطية ، بينما أفضل الأشعار الملحمية وأطولها هى الأغنى فى الصيغ النمطية . ولوحظ أن الصيغة النمطية تزيد من قدرة المنشد الملحمي الموهوب على الابتكار ولا تضعفها أو تخنقها كما يمكن أن يتبادر الى الذهن . فهذا المنشد يقبل تعبيرات وتقنيات اصطلاح عليها وقبلت منذ زمن بعيد أى أنها اكتملت نضوجا واكتسبت رسوخا وصارت من المؤلف التقليدى . ولكنه مع ذلك أى المنشد يبذل أقصى جهده ليضيف من عنده ما يحقق له حسن الاستماع وذيوع الصيت والاعتراف بالأصالة .

وتشهد الفقرة المقتطفة سلفا من «الأوديسيا» بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس بل وربما فى العصر الموكيني نفسه ، اذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى ويقولون أن هذه حزينه وتلك بهيجة أو أنها لا تعجب من يسمعها ولا تروق لهم ولا تحرك مشاعرهم . ونفهم ذلك من تلك المقطوعة نفسها أن جمهور الأناشيد المحلية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناشيد لانه اثر فى تداولها وتجويدها . اذ كان يتدخل فى عمل المنشد ويطلب منه لتعديل أو التبديل ، الاضافة والاعادة أو الحذف .

كان المنشد الملحمي يخاطب اذن السامعين وأبصارهم فى الوقت نفسه لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد وانما كذلك برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه الآخرين . وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب عددا من أغاني البطولة التى تمجد أبطالاً ينتمون الى

ضخم وعريق يتضمن عناصر من المفردات والتعابير التى يرجع بها التاريخ الى عصور سابقة على هوميروس تقع فيما بين قرنين وخمسة قرون . وأوضح مثل على ذلك الصفات الملحمية التى تعد سمة بارزة لنظام لغوى نمطى فى أعلى مراحل تطوره . لقد توارث المنشدون جيلا بعد جيل صفات معينة عن بطل اسطورى مثل أوديسيوس ، صاروا يلتزمون بها فى أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون اسم هذا البطل الا مقرونا باحدى هذه الصفات . فهو « الالهى » أو « شبيه الالهة » أو « الصبور كالالهة » أو « مدمر المدن » أو « ذو الحيل الكثيرة » أى « واسع الحيلة » . وابنه تيلياماخوس يوصف بأنه كذلك « شبيه الالهة » أو « ابن أوديسيوس المحبوب » . أما أجاممنون فهو « السيد » أو « ملك البشر » وهكذا مع بقية الشخصيات . وغالبا ما يذكر هوميروس الها من الالهة أو بطلا من الأبطال مقرونا باسم الاب متبوعا بالصفة التقليدية له مثل قوله « بنت لابس الدرع أيجيس (اى زيوس) تريتنوى » ويعنى الربة أثنية . أو قوله « نيسطور بن نيلئوس الجند العظيم للآخيين » على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها الى رصيد بطل ما ، بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمي المؤلف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا واعجاب المنشدين الآخرين عبر الاجيال ، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين . ولاشك أن اقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الاتساق عبر كل الأناشيد الملحمية كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال ومتابعة سيرهم (٥) .

هذه النمطية هى التى سمحت للشعراء الذين لا يعتمدون على الكتابة - بل على الحفظ والرواية الشفوية - أن يطوروا أغاني البطولة القصيرة الى قصائد ملحمية مطولة ، معقدة الحبكة ومتشابهة المحتوى . فمثل هذه القصائد تفوق كما وكيفا طاقة أى شاعر يختار كل كلمة

العصور القديمة المجيدة وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله والا فسيبتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وتشويقا أو أنسب للزمان والمكان الذى يقف فيه (قارن « الأوديسيا » الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه) .

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات سيرة أحد الأبطال الاسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل . ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية « شريط للتسجيل » فما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان الى آخر وفى كل مرة ينشد فيها ولو كان فى المكان نفسه ولنفس الجمهور . اذ لم يكن هناك من قيد يقيده المنشد سوى « المؤلف الملحمى » وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة .

لم يكن عمل المنشد مجرد اعادة « اخراج » لنص محفوظ عن ظهر قلب وانما كان بمثابة « اعادة خلق » لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصا مناسبة معينة . كان المنشد يدخل من التغييرات والاضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيا مع ميول وتقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين . يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد .

ونعود الى عبارة « المنشد ذائع الصيت » الواردة فى الفقرة الهومرية التى اقتطفناها سلفا فهى تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلاقا لا مجرد تكرار نون زيادة أو نقصان والا فما فضل منشد على آخر ، والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الانشاد نوع من المفاضلة مما يدل على

أن جمهور السامعين كان يلعب دورا مهما فى عملية الانشاد الملحمى ومن ثم فى ترسيخ تقاليده .

واذا أردنا ان نضرب مثلا على تدخل هوميروس بموهبته الخلاقة كمنشد فى الموروث المحلى نشير الى حديثه عن الميرميدونيين (« الياذة » الكتاب السادس عشر ابيات ٢٥٩ - ٢٦٧ ، حيث يقول :

« على الفور انفلتوا الى الطريق الجانبى مثل الزناير التى عادة ما يستثيرها الصبية ويدفعونها من اوكارها على جانب الطريق فتحتاج بسبب هؤلاء الصبية الذين براءة ودون وعى يجلبون الخطر لكثير من المارة .

فهى زناير اذ تصادف أن اقترب منها مسافر دون قصد استجمعت كل قواها وهجمت عليه فكل واحد منها يندفع سابحا فى الفضاء ومدافعا عن ذويه انه يفتدى اخوانه بالقلب والروح هكذا اندفع الميرميدونيون من السفن »

فمثل هذا التشبيه المركب ليس من جنس الجوى البطولى العام والتقليدى السائد فى « الياذة » انه - كما يقول كيرك

من اضافات الشاعر المنشد وهو بذلك يعكس تفكير وذوق جمهور القرن الثامن ق م . لقد طمع كل جيل من المنشدين الاغريق القدامى - كما يفعل منشدو يوغوسلافيا المحدثون مثلا - فى أن يترك بصمة مميزة له فى الموروث الملحمى (٦) .

يخاطب أوديسيوس ويمودوكوس المنشد ويقول (الأوديسيا) الكتاب الثامن بيت ٤٨٧ - ٤٩٨ :

« أى ديمودوكوس أننى امتدحك من بين سائر الناس فمن المؤكد أنها هى ربة الفن موسا بنت زيوس ان لم يكن أبوللو نفسه هو الذى علمك .

لأنك وأنت تحكى حكاية الأخيين

بمنتهى الدقة والنظام Kata Kosnon تبدو وكأنك كنت هناك معهم بنفسك أو على الأقل سمعت الحكاية ممن كانوا هناك .

فلنتنقل الى جزء آخر من الحكاية . غن لى حكاية الحصان الحشبي الذي صنعه أبوس بعون من الربة أثينة ، ذلك الشرك الذي ملأه أوديسيوس بالجنود ووضعه داخل قلعة المدينة (طروادة) . فهؤلاء الرجال هم الذين دمروا طروادة ان استطعت أن تحكى لى هذه الأشياء كما وقعت بالفعل سأحدث الناس كافة عنك وسأخبرهم كيف منحتك الربة - وبسخاء شديد للغاية - موهبة الغناء السحري .

فأوديسيوس المتخفى هنا يتحدث الى المنشد ديمودوكوس ويطلب منه التغنى بأحداث الحرب الطروادية ولا سيما حيلة الحصان الحشبي التي ساهم فيها أوديسيوس نفسه . وهنا نلاحظ اصرارا شديدا على الحقيقة ، فما يدهش أوديسيوس أن ديمودوكوس يروى ما دار فى طروادة وكأنه كان هناك أو كأنه نقل ما قاله عن شاهدى عيان . وهو يرى فى ذلك ما يؤهل هذا المنشد ليكون أفضل المنشدين طرا .

وهكذا قد يندمج بعض السامعين فى الحدث الملحمى فيقاطعون ويتدخلون فيه كما فعلت بنيلوبى مع فيميوس .

وكما فعل أوديسيوس (والملك الكينووس) مع ديمودوكوس عند هوميروس . وقد يصل المنشد الهومرى بجمهوره الى حد الجزل وفقدان الوعي فهذا ما تشهد به محاوره « ايون » لأفلاطون . بل هذا الجزل الملحمى موجود فى أسطورة السيرينات عند هوميروس فهن يسحرون الأحياء والأشياء بصوتهن الرخيم منفردا .

يقول عنهن هوميروس (الأوديسيا الكتاب الثانى عشر بيت ٤٤ وما يليه) . أنه عندما

اقترب منهن أوديسيوس شعر بهذا السحر حتى قبل أن يصل صوتهن الى أذنيه . اذ لاحظ أن الرياح قد توقفت وأن أمواج البحر المتلاطمة قد سكنت . فصوت السيرينات حلو كالعسل (Meligerys) لقد نادينه بالاسم وقلن له (أبيات ١٨٩ - ١٩١) .

« تعالى نمتعنك فتسمع منا ما ليس لك به علم فنحن على علم بكل شيء فعله الاغريق والطرواديون بأمر الآلهة فى طروادة الشاسعة

بل نعلم كل ما يحدث على وجه الأرض » .

فمادة السيرينات هى الحرب الطروادية وهكذا يظهرن وكأنهن منشدات ملحميات مثلهن فى ذلك مثل فيميوس وديمودوكوس مع الفارق فى أنهن يعرفن ليس فقط كل ما دار فى طروادة بل وفى الدنيا كلها . المهم أن معرفة الحقيقة هو ما يلج المنشدون والسامعون كذلك على طلبه .

ولقد لعب أوديسيوس نفسه دور المنشد فى قصر الملك الكينووس حيث أقيمت له وليمة واستمع فيها الجالسون لما دار فى طروادة . على لسانه ويقول الكينووس معلقا على رواية أوديسيوس (الأوديسيا الكتاب الحادى عشر بيت ٣٦٨) .

« لقد سردت الحكاية كما لو كنت منشدا » . والفعل المستخدم هنا هو Katalegein ويعنى لا مجرد سرد الحوادث بل تقديم قائمة Katalogos مرتبة ومنسقة للشخصيات والأحداث . وهذا ما يذكرنا بقائمة النساء وقائمة السفن الواردتين فى ملحمتى هوميروس واللتين دار حولهما جدل عنيف بين دارسى ونقاد هوميروس . على أية حال يتقدم أوديسيوس بنفسه ليروى قصة طروادة ومغامراته هو شخصا فيها فهو شاهد عيان وصانع الحدث الملحمى ومن ثم فهو الأقدر على حكايته وتلبية رغبة الجمهور فى سماع الحقائق .

وفي احدى فقرات « الياذة » (الكتاب
الثاني بيت ٤٨٤ - ٤٩٢) يقول هوميروس :

« أخبرننى ياربات الفنون يامن تنزلن
منازل الأوليمبوس فأنتن الهات موجودات
هناك ، بكل شئ عليماث أما نحن (البشر)
فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا
أخبرننى من هم قواد الاغريق ومن هم سادتهم
فلن أستطيع أنا أن نقل عددهم ولا أن اسمى
أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة السنة وعشرة
أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى . ان لم
تذكرننى أنتن ربات الفنون الأوليمبيات بنات
زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا الى
طروادة » .

فهنا يتضح تماما هدف الشاعر وحرصه على
الدقة فى نقل أسماء القواد ووصف الأحداث
ولكنه يرى أن لا قبل له بكل ذلك مالم تلهمه
ربات الفنون . وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا
استهل هوميروس ملحمتيه « الياذة »
و « الأوديسيا » بالتضرع لربة الفن أن تغنى
له وتلهمه . ذلك أنه يسعى الى سرد الحقائق
وهن وحدهن القادرات على مثل هذا العمل
الشاق .

والمنشدون الملحميون فى « الأوديسيا »
يسلون هذا البطل أو ذاك ممن اشتركوا فى
المعارك التى هى موضوع أغنياهم وربما يكون
فيميوس (٧) أو ديمودوكوس (٨) صورة
لهوميروس نفسه كمنشد ملحمى ملهم يتتلمذ
على الآلهة . ولقد كانت المناسبة المعتادة
والملائمة لحفلات الانشاد الملحمى هى وليمة
الملك فى قصره عندما يجلس الحضور - وبعضهم
قد يكون من الضيوف الغرباء - على الموائد
المصفوفة . ومن حولهم المغنون الذين ربما
يصاحب غنائهم رقص مناسب كما حدث فى
حفل زواج أبناء ميذيلوس . وقد يقع الغناء
الملحمى فى الهواء الطلق كما حدث فى بلاد
الغاياكين ، وفى الولاثم يبدأ الانشاد الملحمى
بعد أن يفرغ الجالسون من الطعام ويستمر

هذا الانشاد حتى يندمج الجميع فيه فيتأثر
أحدهم ويقاطعه ثم يشرعون فى الانصراف
للنوم . وفى الغالب يمتنع الانشاد الملحمى
نفوس السامعين والا فان أحدهم سيتدخل فى
عمل المنشد كما حدث عندما تدخلت بنيلوبى
فى عمل فيميوس وكما تدخل الملك الكينوس
فى عمل منشده ديمودوكوس عندما لاحظ أن
أغانيه لا تسر الضيف المجهول (أوديسيوس) .
والانشاد الملحمى طابع عام فى أحداث « الياذة »
والأوديسيا فهو موجود فى كل مكان (٩) وفى
« الأوديسيا » يتحدث يومايوس عن منشدين
متجولين يمكن استئجارهم وهم الى جانب
الانشاد الملحمى يمارسون فنون العرافة والطب
وما الى ذلك .

نقطة مهمة ينبغى أن لاتفوتنا وهى أن حفلات
الانشاد المذكورة فى ملحمتي هوميروس لا تنم
عن أنها كانت تتناول أعمالا ضخمة فى حجم
« الياذة » و « الأوديسيا » الا أن الجو العام
يوحى بأنه من الممكن وجود وشيوع مثل
هاتين الملحمتين .

ولعل أشهر منشد ملحمى هو ذلك الذى
يتحدث عنه النشيد الهومرى « الى أبوللو »
وجاء فيه :

« أى أبوللو وأرتميس ألتمس منكما
الرحمة والعطف وبعد فوداعا لكم جميعا
ولتذكروا من الآن فصاعدا أيتها العذارى
عندما يأتين هنا فى قابل الأيام أى فرد من
أبناء الأرض الكادحين ليسألكن » .

يا عذارى أخبرننى أى رجل هو بحق أعذب
المنشدين جاءكن هنا وبعث فى نفوسكن
السرور أكثر من غيره فلتجب كل واحدة منكن
ولكن اجابتكن الجماعية هناك رجل أعمى
يعيش فى خيوس الصخرية أغانيه هى أجمل
الأغاني جميعا الآن ومستقبلا وسأجمل صيتك
معى طيبا أينما حللت متجولا فى الأرض عبر
المدن وبين كل ساكنيها .

أى يصلون الأغاني بعضها ببعض فهو اسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى « ارتق » والكلمة ode بمعنى « أغنية » . ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الانشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سبق أن ألمحنا .

أما الوزن السداسى نفسه (Hescameton) أداة الشعر الملحمى القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو .

فما كان ليصل الى ما هو عليه من قوة وعظمة عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطور والصقل . انه وزن يقوم على التقسيم الكمى لا الكيفى أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقطرها أى على الزمن الذى يأخذه كل منهما فى النطق . ومع أن الشعر الأوروبى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فانه من الراجح أن التقسيم الكمى كان هو الأصل وهو المتبع فى لغات الأسرة الهندأوربية بصفة عامة . فهو موجود فى السانسكرىتية والفارسية على سبيل المثال . وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة . لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق . وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي كما تحسب الحروف المتحركة والسكون فى العملية كلها . واصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا .

والوزن السداسى مكون من ستة أقدام وكل قدم مكون من داكيتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (ب ب -) . ويمكن استبدال أى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون بقدم سبوندى أى مقطعين طويلين (- -) بل ان القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (ب -) .

وسيصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به فهذه الفقرة تكشف النقاب عن ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن لأنهن كن يرقصن فى أثناء انشاده . انه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرا .

ولقد أدخل المنشيد بعض الكلمات والعبارات على موضوعه لكى يحدثنا عن فنّه وحرفته وظروف معيشتة . ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا التشيد من نظم هوميروس نفسه . ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى وهو الأمر الذى قبله توكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم . ومن العسير أن نقبل نسبة هذا التشيد الى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما اذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان . ومن المحتمل أن المنشيد الذى كان على وشك أن ينشد أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته ويطلب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر . انه بأسلوب يؤكد به المنشيد الملحمى ذاته لأنه يزج بعمله الى أعماق الناس وينتزع انتباه جمهوره الواسع والمختلط ويستغل شهرة المكان المقدس - أى ديلوس - الذى تنشد فيه الأشعار . ونلاحظ أن المنشيد هنا معنى جوال وان كان يقطن خيوس وهو واحد من مجموعة أو مجموعات من الشعراء المتجولين الذين يعرفهم ويعرف أنه أفضلهم . ولقد أثبتت الدراسات أن «أبناء هوميروس» (Homeridai) كانوا فعلا يقطنون خيوس وأنه كانت هناك أشعار ملحمية أخرى غير « الاللياذة » و « والاوديسيا » (١٠) .

كان المنشدون الملحميون يسمون «المعنون» (aoidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس Phorminx أو كيثاريس Kitharis ثم سمي المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسدوى Rhapsodoi والكلمة تعنى الذين « يرتقون »

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسي فلا مثيل له في الشعر السامي أو الحيثي القديم ، وقيل أنه جاء من جزيرة كريت المينوية ولكننا لا نعرف من لغة هذه الحضارة ما يكفي للتثبت من ذلك . الأرجح إذن أنه اخترع اغريقى قائم على التقسيم الكمي المعروف في أسرة اللغات الهند الأوروبية . وقد عاش هذا الوزن فيما بين ١٤٠٠ ق.م . تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم في القرن الخامس الميلادي . وقد ينازعه أي وزن آخر في طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول الى الأغاني القصيرة للغاية .

واذا قورنت « الياذة » و « الاوديسيا » كملحمتين على التقنية الشفوية بملاحم تلتها في عصور صارت القراءة والكتابة فيها أمرا شائعا ستنتضح الصورة أكثر فأكثر ، فملحمة أبولونيوس السرودى « الارجونوتيكا » أو « رحلة السفينة أرجو » تبرز فيها ملامح التدوين والتحقيق فالملحمة نفسها نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة وهى تخاطب جمهورا قارئاً بصمت أو بصوت مسموع بعكس ملاحم هوميروس الانشادية التى تغنى أمام جمهور منصت ، ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبولونيوس أنها ملحمة مصطنعة أغلبها من صنع الخيال أو على الأقل غير واقعية وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان . وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الايياداة» «لفرجيليوس» و « الفردوس المفقود » « لميلتون » فعالمهما من صنع الشاعر وهو شيء ينبغى أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر الملهم الذى يمثل ينبوع الشعر الملحمى الأصيل والقائم على التقنية الشفوية لا التدوينية وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحكمة القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو استطراد .

ولقد أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها ما يتصل بحجم الملحمتين « الياذة » و « الاوديسيا » وبنيتهما المعقدة فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو آخر وحتى لومان D. Lohmann الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية واتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لاثبات هذه النظرية يقول ان هوميروس يتبع النظام الشئى التقليدى السائد فى بلاد الاغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أعاد من تقنيات الكتابة والتدوين (١١) .

واتجهت الأنظار مؤخرا الى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور ، وتتراكم الدراسات (١٢) التى تأتى بنتائج لها صدى عميق فى عالم النقد الهومرى . لأن الفولكلور الافريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الانسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى . اذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة .

بيد أن الساحة الافريقية هى التى لازالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى . وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية .

ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء الى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى « افتراضى » بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى الى الأذهان .

١٥٦٩٣ بيتا و « الاوديسيا » ١٢١١٠ بيتا فكيف كان المنشد الملحمي يهيم على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرا على متابعتها ؟

وقبل أن نصل الى اجابة على هذا السؤال ننوه الى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذى يمكن أن يستغرقه انشاد « الالياذة » و « الاوديسيا » فى ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة .

اذ عقد الباحث نوتوبولوس (J. A. Notopoulos) مقارنة بين المنشد الملحمي الاغريقى القديم والمغنين اليونان المحدثين فى جزيرتى كريت وقبرص فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية فى وزن يتكون من خمسة عشر مقطعا وهو ما يقترب من طول الوزن السداسى . لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيا فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتا ونصف فى الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات ، فمتوسط سرعة الانشاد اذن ٩٧٣ بيتا فى الدقيقة الواحدة . واذا أنشدت « الالياذة » بهذا المعدل ودون توقف فانها تستغرق ٢٦٩ ساعة وتستغرق الاوديسيا ٢٠٧ ساعة ، ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغنى ضعف عدد أبيات الأبطأ .

واذا وضعنا فى الاعتبار قدرة الجمهور الاغريقى القديم على البقاء فى المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة تياترية وأخرى كوميدية فى اليوم الواحد ، اذا وضعنا هذا فى الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الانشاد منصتا ومتابعا نهار يوم كامل .

والمشكلة هى أنه كما تبين لنا لا تكفى ساعات النهار كلها لانشاد « الالياذة » أو « الاوديسيا » ومن هنا ذهب التفكير الى

ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين فى هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جدا لا ترقى الى مستوى « الالياذة » و « الاوديسيا » من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهذيب واتقان الحبكة الملحمية ، ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن « الالياذة » و « الاوديسيا » لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الاستعانة بفن الكتابة أى أنهما ليستا شفويتين .

وجاء شعراء بامبارا Rombara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها ملاحم ضخمة مثل « الالياذة » و « الاوديسيا » معتمدة على تقنيات الشعر الشفوى . فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ اثنى عشر حدثا ملحما وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثه هذه التركة الملحمية الضخمة . وتتخصص النساء منهم فى أغاني المديح أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاضين والمستشارين ، الحكام والقواد ، الملوك ، والمؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك ، ويتم انتقاء صغار السلن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد اختبار مواهبهم . وكل منهم يتخصص فى العزف على آلة موسيقية محددة . وتستمر فترة التدريب من خمسة الى عشر سنوات . وتجمع بين التربية البدنية والذهنية (١٣) .

يتراوح حجم حفلة الانشاد الملحمى طولا وقصرا من مجتمع الى آخر . وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمى نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الانشاد الملحمى - ولقد سبق أن تناولنا حفلات الانشاد الملحمى المذكورة فى « الالياذة » و « الاوديسيا » ونحن نعود اليها الآن لنلقى نظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث فى أفريقيا . ولنطرح السؤال التالى : فى طبعة أكسفورد تبلغ « الالياذة »

الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام ، ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الانشاد الملحمي أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال (١٥) .

لقد سبق أن قدم لنا باروا (C.M. Bowra) نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك Uzbek وكارا كيرغيز Kara Kirghiz فالمنشد ساجيمباي أوروباكوف Sagymbai Orezbakov (١٨٦٧ - ١٩٣٠) أهلى فى عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمة بلغ طولها أربعين ألفا من الأبيات .

ويقال أن لديه مخزون ملحمى يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفا من الأبيات ، بينها على الأقل قصيدتان بطول القصيدة نفسها التي أملاها . ولم يكن هذا المغنى فريدا بين قومه فله - كما يقول باورا - أنداد كثيرون . ويعلق باورا قائلا أن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة إذ ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون فى مجموعات كل منهم يردد الأغاني نفسها على نحو أو آخر . وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنا قوميا يعتد به كل مواطن فيحاول أن يحترف الانشاد ويتقن الحفظ (١٦) . ومن ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه فى مجتمع مماثل حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمنا اعتمادا على التقنية الشفوية .

وفى أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائري كاندى روريكى Candi Rureke من قرية بيسى (Bese) فى كتيسيمبا ملحمة البطل موريندو Murndo وهى ملحمة طويلة جدا وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة ، أما حبكةها الملحمية فهى غاية فى التعقيد والاتساق . وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن مثل هذه التسمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها . كان

تسجيل هذه الملحمة الافريقية يتم فى اطار حفل عادى يحضره جمهور ويشارك أفراده فى العملية ككل . ولقد أخذ دارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الافريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد فى « الياذة » و « الاوديسيا » ما يتعدى حدود التأليف الشفوى أو يستعصى على المنشد الذى لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة (١٧) .

وفى أغلب المناطق الافريقية يرتدى المنشدون زيا خاصا ومميزا لحفلات الانشاد الملحمى . ولدى قبائل نيانجا Nyange نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل . ويلبس منشدو قبائل المونجوا Mongo قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة . أما منشدو الفانج فيضيفون الى قبعة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره . ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس . ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوريا خاصا وضارب فى أعماق الشعر الشفوى الملحمى . فمثلا عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر - ترمز الى عصا البطل مونيديو ومالها من قدرات سحرية . ويؤكد بعض منشدو المونجوا أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التى ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروسا فى استخدامها من معلمين متخصصين (١٨) .

وتتضافر هذه النتائج التى توصل اليها علماء الفولكلور الافريقى مع معطيات المادة العلمية التى جمعها كل من لورد (A.B. Lord) وبارى M. Parry (١٩) فلقد اتفق هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلغان وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم

على قدراته الابداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى . ومع ذلك فان المنشدين المحدثين جميعا - كمنشدي هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق والهدف الرئيسي للمنشدين المحدثين - كما كان بالنسبة لمنشدي هوميروس - هو امتاع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره . ولقد لاحظ الباحثة لورد أن أفدو ميدوفيتش سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمية لمسة انسانية آسرة مما يعنى أن الانشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدي هوميروس - كالاخراج المسرحي الخلاق أو كالأداء المبدع للسيمفونيات بمعنى أن كل حفل انشادي له مذاقه الخاص ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة .

الملحمية دون أية رؤية مسبقة . فعندما سنل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جوابا ووقعوا في حيص بيض والاكتر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبا تعليل تفضيله هذا المنشد على ذلك ، بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوى الجميل والمخزون الملحمي الكبير من سير وأغان وحكايات والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء وكلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الانشاد . فالمنشد الأشهر أفدو ميدوفيتش Avdo Mededovic من بيجيلوبولجي (Bijelo Polje) يتباهى بأنه في حين يغنى الآخرون الحكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى الحكاية نفسها . وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالمنشد الهومري - يتدخل في الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة وهذا ما يعتمد

وقارن:

J. B. HainsWorth, The Criticism of an Oral Homer, JHS 90 (1970), pp. 90-98.

(٦)

Kirk, Op. Cit., pp. 160-161.

(٧) ورد ذكر فيميوس في « الاوديسيا » بالاماكن التالية : الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥ ، ٣٢٥ - ٣٧١ ، ٤٢١ - ٤٢٤ ، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ - ٢٦٣ ، الكتاب الثاني والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧ ، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩ .

(٨) ورد ذكر ديمودوكوس في « الاوديسيا » بالاماكن التالية : الكتاب الثامن في فقرات كثيرة منه ، الكتاب الثالث عشر بيت ٢ - ٢٨ .

(٩) راجع « الالياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٤ - ٤٩٥ ، ٥٢٥ - ٥٢٦ ، ٥٦٩ - ٥٧٢ ، ٥٩٠ ، ٦٠٦ ، الكتاب الرابع بيت ١٧ - ١٩ ، الكتاب الخامس بيت ٦١ - ٦٢ ، الكتاب التاسع بيت ١٨٦ - ١٩٥ ، الكتاب العاشر بيت ٢٢١ - ٢٢٨ و ٢٥٤ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧ .

(١) راجع :

G.S. Kirk, Homer : The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daickes and A. Thorlby (Aldus Books, London 1972). pp. 155-171.

وقارن د. أحمد عثمان : الشعر الاغريقي ، تراثا انسانيا وعالميا (سلسلة عالم المعرفة الكويتية مايو ١٩٨٤) ص ١٣ - ٧٥ .

(٢)

D.L. Page, The Homeric Odyssey, Oxford, 1955 Ch. VI and Cf. Idem, History and the Homeric Eliad (University of California Press 1972), Passim.

(٣)

Cicero, De Uratore, 111, 137.

(٤) د. أحمد عثمان ، سبقت الاشارة اليه ، ص ٢٠ - ٢٢ .

(٥) انظر :

M. Parry, L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928 repr in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971), Passim.

اختيار وتقدير
صراع (لراوى)



(١)

وَنُ زَغَرْتَوِي أَغْنَى .. وَأَفْرَحَ قَلِيبَ الْحَزِينَةِ
أَنَا عَارِفٌ إِلَى قَتْلَنِي .. شَعْرَهُ مَغْطَى جَبِينِهِ

(٢)

مَسَبِّبُ الْبَلَاوِي مَا هُنْتُوْ وَشُورَ الْعَزُولِ كَانَ صَايِبُ .
يَا شِوَرْتَ عَقْلِي مَا هُنْتُوْ فِرَاقِ الْحَبَايِبِ مَصَايِبُ

(٣)

عَجَاجٌ عَلَى فَوْقِ دَوْرٍ وَكُنْسُ الْحَصَى وَالْأَرَاضِي
عَلَى بَنِيَّهْ لَابِسَهْ مَقْوَرٍ لَابِسَهْ عَاجٍ وَيَا قَرَاضِي

(٤)

جَانِي طَبِيبِي وَشَرَّخْ لِي وَيَا عَيْنِي دَلِّي صَبُورَهْ
رَبِيتْ كَلْبِي وَجَرَحْنِي وَنَا رَابِطَهْ فِي شَجْوَرَهْ

(٥)

فراق الحبايب يا خيِّى مر علقم والبل ما قدرت أسوقه ..
يا جابولى الطعام مر علقم مرَضان ما قدرت أدوقه ..

(٦)

تستاهل العز يادار وتسعين ليله فراح
انمخطر يابو حجل وسوار وخذ ليلتك للصباح

(٧)

منيتنى والمنى طال وقطعت عنى الرسائل
خليتنى شبه لطفال أبكى ولى دمع ساييل ..

(٨)

فايت علينا يرّمى أبو عاج ويا قراضى
بعد العشا قال يا مئى بكى الحصار ف الاراضى

(٩)

غزاة نازلة من جبلها وراخية شعور السوالف
يا عقلى وفكرى جبلها من عسى الله علينا توالف

(١٠)

تعال يا طبيب المبالى شق درّى وهات القلم والدوايا
وامسكنى من ايدى ودّرّى عسى الله تلقى دوايا ..

(١١)

عيب الذهب قصّ ونحاس وعيب الخيول الجِرّانه
وعيب القبيلة من الراس وعيب الفتى من لسانه

(١٢)

وَنَ ماشيت ماشي ولد زين وَمَنْسَب مِن جَدِّه وخاله
وَنَ عاب عيبه وَثْنَتَيْنِ يقولو : الولد مِن خَوَالِه

(١٣)

أَنَا أَوْصَف فِي زينة الطول وَأَمَّ يد مَلَّو السَّوَارَة
عليها خَرَطَه بخرطوم قليل وصفها ف العداري

(١٤)

وعيني تراعي مقبل واخضر وياوز العراقي
أَنَا وحببي لازم نقبل مادام نوى ع الفراقي

(١٥)

واللي يداديك داديه وخلي عيالك عبيده
واللي يعاديك عاديه ولو كان العمر ف إيده

(١٦)

واللي تركنا تركناه وتركناه من البال واصل
ياقدح المحبة كفيناه على مال جَوَّ الحواصل

(١٧)

واليوم ياعيني ماتيكيش وباتوا الطباب حداكي
وَنَ أَذِّنَ الله ما تبكيش لاسعي واجيب لك دواكي

(١٨)

تعال يا طبيب الميالي شوف لي بيكا امي وهات الدوا في علايني
ندر علي ان بطل بيكا امي تبقى البشارة علا بي

(١٩)

صاحب العيب لاتغايبه وصاحب العيب آهو نادم
وادی القلم تاه ف ايد راغيه واشحال عقل البينادم

(٢٠)

وبنيات بيرعن عجيات وجاموس يامطول قرونة
ومن جرب حب البنيات يفر النعس من عيونه

(٢١)

سلامة حبيبي .. حبيبي وسلامته من كل داء
وادی عيني بتبكي عليه بنحبيبي هو اللى عارف بسدائي

(٢٢)

انتم على فكرى تملئى وقصمدي نجىكم زياره
يادمع عيني تملئى ملا دنين واربع زيارة

(٢٣)

ليكم زمان يا حبايب ماينتو ولا فجبت علينا روايحكم
شريناكم بالفين جنيه بنتو رحلتهم الله يسامحكم

(٢٤)

واهدى لحبيبي سلامات ومع كل طير طائر ..
واسمع لحبيبي نغامات .. وادی ذكرته نالقلب ساير

(٢٥)

ونتى يامصر فيكى المنسين حماكى وكل الاوليا يامصر فيكى ..
وادی ربك ف القرآن ذكرك وحماكى

وتعيشى على كل الدوالى

(٢٦)

ونتنى يامصر يا أمى حبيبتى وخيرك زايد على
ون مرضت إنتى طبيبتى وغلاوتك ف القلب طيبه

(٢٧)

وليكى ذكره أصيلة يامصر فى سجلات

وانتنى على كل الدول مشهوره
وادى ربك ذكرك بآيات وانشالله تعيشى منصوره

(٢٨)

وننا شفت يا خيى حمامات ورفرافين فوق الجبال..
ونا باهديهم سلام وتحيات ودائماً همأ ف بالى

(٢٩)

- عدٌ بعينه مراقيه وارضه حجر سبك مؤنه
دا الجن وآلاف سكنم فيه كيف العمل فى نزوله

...

- عدٌ بعينه مراقيه وارضه حجر سبك مؤنه
وانزل على الجن أهاده وآلاف أقلع سنونه

(٣٠)

ياقلبى اللى انتزع من جواجيه وياما جراه ما جارى
على حبيب كان العشم فيه من اجله دمعى على الخد جارى

(٣١)

ياما فيكى رأينا العز يادار وكان الطيور يوردوكى
واليوم الليل سبيل لستار فرحهم يادار نسيوكمى

(٣٢)

حبیب القلب أنا ما ننسأه ومهما م الود والغلا جابولى
حلقت یمین ما أنسأه . . والله .هما بالنغم دا یقولوا

(٣٣)

وزمان ماریت حبیبی ولا شافته عیونی
هو اللى كان مخلص لى بودّه والیوم قبل ما ارمیه رهانى

(٣٤)

ماننعیش یاعینى ماننعیش وباتوا الطبايا حداكى
ون اذن الله یاعینى ماننعیش لاشعى وأجیب اك دواكى

(٣٥)

قدام بیتکم یاعرب بل وخیول وکل حصان بلجامه
ومن شاف زینة الطول یرتد لوکان الهالى سلامه

(٣٦)

نبكى نبكى على فراقكم نبكى ونبل عشب الجبال
على حبیبى عینى بتبكى خلّى دمعى على الخد سالى

* * *

الفولكلور وظيفة وإنماؤها اللغوية..

دكتور
نصر أبو زيد

قد يكون من المفيد أن يحاول الباحثون في مجال الفولكلور الاستفادة من مناهج الدراسات الأخرى التي أحرزت قدرا من التقدم في صياغة طبيعة مادتها وتحديداتها وفي تحديد المداخل العلمية الكفيلة بالكشف عن خصوصية القاهرة التي تدرسها . وعلم اللغة وما يتفرع عنه من علوم يعد أحد العلوم الاجتماعية المهمة التي بلورت لنفسها منهجا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح .

ثلاثة : المعيار الأول يحدد وظيفة الفولكلور بأنها وظيفة اتصالية ، وهذا المعيار يربط الفولكلور ربطا وثيقا بنظرية الاتصال في جوانبها المختلفة ، ومنها نظرية الاتصال اللغوي التي تنصب أساسا على أنواع الأدب الشعبي أو فنون القول الشعبية . وليس من المغالاة في شيء أن نقول أن هذا التعريف الشامل للفولكلور يربطه بعلم السميوطيقا

وليس محاولة هنا للاستفادة من علم اللغة والنقد الأدبي في تحليل ظاهرة أدبية شعبية - هي الفزورة - محاولة تنطلق من فراغ ، فالعلاقة بين الفولكلور والدراسات اللغوية علاقة وثيقة . والفولكلور في أحدث تعريفاته في المدرسة الأمريكية المعاصرة هو الاتصال الفني بين مجموعة محددة من البشر . وهذا التعريف إذا حللناه يستند إلى معايير

لغوى فنى يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر . والفارق بين الفزورة وغيرها من أنواع الأدب الشعبى يكمن فى أن المجموعة التى يتم الاتصال الفنى بينها يمكن أن تقل لتصل الى شخصين فقط ، وذلك على عكس الأغنية أو الموال أو السيرة مثلا . وتتشابه الفزورة من هذه الزاوية مع النكتة والمثل اللذين يكفى فيهما أيضا شخصان لتحقيق عملية الاتصال الفنية .

وتهتم هذه الدراسة انطلاقا من هذا المنظور بالكشف عن الادوات اللغوية والفنية التى تؤدى الفزورة من خلالها وظيفتها الاتصالية الفنية . ورغم أن الحديث قد كثر وطال حول الوظائف الاجتماعية التى تؤديها الفزورة كما تؤديها غيرها من أنواع الأدب الشعبى فان المدخل اللغوى النقدي كفى - فيما نرى - بالكشف عن خصوصية بنائها وكفى من ثم بالكشف عن خصوصية الوظيفة التى تؤديها والتى تميز بينها وبين أنواع مثيلة تشبه الفزورة من حيث البناء وذلك كالنكتة والمثل والأقوال الشعبية . وسوف يكون التركيز هنا منصبا على الوظيفة الفنية التى يمكن تلخيصها فى المتعة التى يثيرها حكي الفزورة عند المتلقى . والوظيفة التى تؤديها الفزورة بالنسبة للمتلقى هى إثارة الدهشة التى يعقبها لذة الاكتشاف بعد حل اللغز الكامن وراء الفزورة . والدهشة قرينة الاثارة التأملية والبحث العقلى واستفزاز الطاقة الذهنية والعقلية من أجل اكتشاف اللغز الذى تنطوى عليه الفزورة .

وهذه الوظيفة المعقدة المركبة تؤديها الفزورة من خلال وسيلة لغوية يطلق عليها علماء اللغة « اللبس » أو « الالتباس » فما هذه الوسيلة اللغوية ؟ وكيف يقوم ببناء الفزورة عليها ؟



اللبس ظاهرة لغوية ، تعنى العجز عن التعبير ، ويؤدى ذلك العجز بدوره الى فقدان اللغة لوظيفتها الاتصالية . ولذلك كثيرا

أو علم الاشارات والعلامات . هذا عن المعيار الأول فى التعريف ، أما المعيار الثانى فهو يحدد تلك الوظيفة الاتصالية بصفة الفنية، وذلك الفصل بين الفولكلور ووسائل الاتصال الاخرى غير الفنية ومنها اللغة العادية والحركات والاشارات الإتفاقية ذات المعنى المحدد العمل كاشارات المرور وغيرها من العلامات - وهذا المعيار الثانى يجب أن يشهد الباحثين الى محاولة تلمس الجوانب الاتصالية الفنية فى أنواع الفولكلور وأنماطه ، والى محاولة درسها وتحليلها . أما المعيار الثالث فهو مفهوم الجماعة التى يؤدى الفولكلور من خلالها ولها تلك الوظيفة الاتصالية والفنية .

هذه المعايير الثلاثة التى يقوم عليها تعريف الفولكلور تفرض على الباحث التسليح بمناهج عديدة من العلوم الانسانية ، والافادة من نتائج هذه العلوم ، وذلك لكى يفهم طبيعة النشاط الفنى الشعبى ، ولكى يكون قادرا على توصيفه وتحليله . ويهمنى من هذه العلوم فيما نحن بصدد الآن علم اللغة والنقد الأدبى وعلم الاجتماع بفروعه المختلفة .

يساعدنا منهج علم اللغة على الكشف عن الأدوات والوسائل الاتصالية التى يستخدمها نوع بعينه من أنواع الأدب الشعبى ويساعدنا النقد الأدبى على تحليل الجوانب الفنية التى تتضافر مع الوسائل اللغوية - وتنبت عنها وتتجلى من خلالها - فى أداء عملية الاتصال الفنية . أما علم الاجتماع فهو العلم الذى يساعدنا على دراسة السياق الاجتماعى الذى تتم العملية كلها فيه ومن خلاله ، وذلك بمستوياته المختلفة وتعقيداته وتركيباته . بهذا وحده يمكن اخراج دراسة الفولكلور من اطار الخطب الحماسية والتخمينات الاجتهادية ونقلها الى اطار الدراسة الموضوعية العلمية .

وإذا انتقلنا من التعريف الشامل للفولكلور الى أحد فروع وهو الأدب الشعبى ، ومنه الى نوع خاص من هذا الأدب هو الفزورة لوجدنا أن التعريف السابق - رغم شموليته - يتطابق معها تمام التطابق ، فالفزورة بناء



عليه علماء اللغة « متأخر من حيث اللفظ »
ومن جانب آخر فهذا الاسم « المدرس » موقعه
في الجملة مفعولا به لأنه هو الذي وقع عليه
فعل الضرب ، والفاعل هو الابن ، وبذلك
يكون الاسم متأخرا من حيث اللفظ ومتأخرا
كذلك من حيث الرتبة ، لأن رتبة المفعول تلي
رتبة الفاعل في سياق التركيب اللغوي
العربي .

هذا هو اللبس على مستوى اللغة العادية
لغة الحديث ، وهو ينطبق تماما على اللهجة
العامية فلا يصح أن نقول « صاحبها في
الشقة » نعني صاحب الشقة فيها وذلك لأن
المستمع سيتساءل : صاحب ايه الى في
الشقة ؟ . وعلى مستوى لغة الشعر أيضا
حذر علماء اللغة من الوقوع في « اللبس » وذلك
رغم ما أعطوه للشعراء من حرية لم يبيحوها
للمتكلم العادي باللغة . ومن الأمثلة التي

ما حذر علماء اللغة العرب القدامى من هذا
اللبس ووضعوا القواعد والقوانين التي تعصم
المتكلم من الوقوع في هذا « الالتباس » ،
وأباحوا للشعراء كثيرا من المحظورات اللغوية
بشرط عدم الوقوع في هذا « اللبس » الذي
يحول اللغة عن وظيفتها الأصلية والأساسية
وهي الافهام والاتصال . وليس علم النحو
العربي الا القوانين التي يستهدي بها متكلم
العربية للحماية من هذا « اللبس » أو ما يطلق
عليه علماء اللغة « أمن اللبس » . من هذا
المنطلق حرم علماء اللغة تحريما قاطعا أن
يتقدم الضمير في الجملة على الاسم الذي
يشير اليه فلا يصح أن يقول قائل « ضرب
ولده المدرس » على معنى أن ابن المدرس قد
ضرب أباه المدرس ، وذلك لأن الضمير في
« ابنه » يعود على المدرس ، وهو الاسم الذي
جاء متأخرا في الجملة ، فهو متأخر في
ترتيب وجوده في الجملة ، وهذا ما يطلق

اتصالية لغوية • للإجابة عن هذا السؤال
نبدأ بتحليل فزورة ما للكشف عن هذا
التحويل الوظيفي الذى تقوم به الفزورة •
تقول الفزورة « واحد يياخذ كل يوم اثنين
جنيه • ياخذ فى الشهر كام جنيه ؟! »

وقبل أن نطرح الحل نبدأ فى تحليل البناء
اللغوى للفزورة • والحل الذى يتبادر للذهن
لأول وهلة هو « ستين جنيه » على أساس
أن أجر اليوم جنيهان والشهر ثلاثون يوما
والنتيجة هى حاصل ضرب اثنين فى ثلاثين •
ولو كان هذا الحل صحيحا لانتفت عن المسألة
صفة الفزورة وتحولت الى مسألة رياضية
يحلها طفل فى الابتدائى • ولذلك فذهن
المتلقى ينصرف تلقائيا عن هذا الحل السهل
الذى يتبادر له بمجرد السماع • هذا
الانصراف عن الحل السهل - رغم صحته -
جزء من استراتيجية الفزورة النابع من
سياقها الاجتماعى •



أوردها شيخ البلاغين العرب عبد القاهر
الجرجاني على اللبس الذى يؤدى الى الغموض
قول أبى تمام :

وما مثله فى الناس الا مملكا
أبو أمه حى أبوه يقاربه

ويمكن اللبس فى هذا البيت فى مجموعة
من الظواهر اللغوية التى يعرفها علماء اللغة
والمعنى الذى أراد الشاعر التعبير عنه
هو : وما مثله فى الناس حى يقاربه الا مملكا
أبو أم هذا الملك هو أبوه • فالشاعر كان
يمدح خال الخليفة هشام بن عبد الملك ،
وأراد أن يقول أن خال الخليفة هذا لا يماثله
من الأحياء الا شخص واحد (هو الخليفة)
وأن أبا أم هذا الشخص (الخليفة) هو
أبو الممدوح (خال الخليفة) • ويمكن اللبس
فى هذا البيت أن الشاعر فصل بين المبتدأ
(وما مثله فى الناس) والخبر (حى يقاربه)
بكلمات غريبة عن سياق المبتدأ والخبر
وهو قوله « الا مملكا • أبو أمه • الظاهرة

الأخرى أنه قدم المستثنى على المستثنى منه
وتوسط به بين المبتدأ والخبر ، فالمستثنى
هو « حى » والمستثنى منه هو « مملكا » وأداة
الاستثناء هى « الا » • الأمر الثالث انه فصل
بين الصفة والموصوف « حى يقاربه » بكلمة
أجنبية « حى » هى « أبوه » الأمر الرابع أنه فصل
فى الجملة الثانية (أبو أمه أبوه) بين المبتدأ
والخبر بكلمة تنتمى الى جملة أخرى هى
كلمة « حى » ، ولكى تستبين هذه الأخطاء
التركيبية التى أدت الى اللبس والغموض على
مستوى المعنى نضع البيت مرة أخرى فى
السياق التركيبى الذى يقضى على هذا اللبس

وما مثله فى الناس حى يقاربه
الا مملكا أبو أمه أبوه •

هذا هو اللبس على المستوى اللغوى •••
والسؤال الآن : كيف تستطيع الفزورة أن
تستخدم هذه الظاهرة اللغوية التى تؤدى الى
افقار اللغة لوظيفتها الاتصالية لكى تؤدى
وظيفة اتصالية ، ناهيك عن أن تكون وظيفة

أما المعنى الآخر أو المستوى الدلالي الثاني فتتغير فيه معنى الكلمة « اثنين » من الرقم « ٢ » الى أن تكون أحد أيام الأسبوع . وتكون العلاقة بين الظرف الزماني « كل يوم » والكلمة علاقة اضافة يمكن وضعها على النحو التالي :

رجل يأخذ كل يوم اثنين جنيها

ان هذا البناء الذى يعتمد على الغموض أو « اللبس » على المستويين التركيبى والدلالى يثير دهشة المتلقى ، ويحفزه للتأمل والتفكير وطرح الحل الذى يكون غير صحيح من وجهة نظر الراوى . وحين يطرح الحل تتحقق اللفة الذهنية ، وذلك لأن الحل يزيد الغموض المفترض ويكشف للمتلقى ذلك الغموض الدلالى والتركيبى فتتحرك عقليته افهم البناء اللغوى للضرورة فهما جديدا تتحقق به لذة الاكتشاف والتنوير . انها لحظة شبيهة بلحظة الخلاص من شرك أو الخروج من مأزق عسير . ولنترك الحديث عن المغزى السيكولوجى لهذه اللحظة للمختصين فى مجال التحليل النفسى . ومعنى ذلك أن الضرورة تحقق وظيفتها الاتصالية الفنية من خلال اثارة اللفة عن طريق بنائها اللغوى متعدد الدلالات والمعانى .

وإذا انتقلنا الى نماذج أخرى لبناء لغوى
مخالفة من الفوازيير نجدها تعتمد على أمرين

هما : الغموض الدلالى الذى يتجلى من خلال أداة بلاغية هى التشبيه أو الاستعارة ، كما تعتمد من ناحية أخرى على المقابلة التركيبية بمستوياتها الصوتى والدلالى على السواء . . . ولننظر الى الفوازير التالية على سبيل المثال:

قد الفيل ويتلف فى مندبل (الناموسية)
قد الكف ويهوت ميه وألف (المشط)
الست من حسننها نزلت دموعها على خدها
(الشمعة)

يعتمد هذا النمط من الفوازير على أمرين أولهما التصوير الممثل فى التشبيه والاستعارة فى الجزء الأول من الفزورة . . ويعتمد التشبيه على حذف المشبه (الذى هو حل الفزورة) وبذلك يقترب الى حد كبير من الاستعارة مع فارق وحيد هو ذكر وجه المشابهة الذى تعبر عنه كلمة (قد) فى الفزورتين الأولى والثانية . أما الفزورة الثالثة فهى استعارة . . والبدء بالتشبيه المحذوف أحد طرفيه أو بالاستعارة يودى الى نوع من الغموض الدلالى يوهم بأن الصورة الاستعارية أو التشبيهية مقصودة بذاتها . هذا الغموض يتعارض مع الوظيفة التى حددها البلاغيون للتشبيه والاستعارة سواء فى النقد القديم أو الحديث . هذا الغموض يخف نسبيا عن طريق الجزء الثانى من الفزورة والذى يعتمد على التضاد المعنوى مع الجزء الأول ، وهو التضاد الذى يطلق عليه البلاغيون اسم « الطباق » . هذا التضاد ينفى جزئيا حرفية الصورة التى يطرحها الجزء الأول . أما الوسيلة الثالثة التى يعتمد عليها هذا النمط من الفوازير فهو الجناس الصوتى بين الكلمتين الأخيرتين من كل مقطع . ويمكن القول ان هذا النمط يعتمد ثلاث وسائل

بلاغية : أحدهما ايقاعى ، أما الوسيطان الآخران فاحدهما تجسد الغموض (التشبيه أو الاستعارة) والآخرى تقربنا من ازالة هذا الغموض (الطباق) . وبذلك يتحول انطباق الى مفتاح لحل غموض اللغز ، فيتحقق هدف الدهشة واللذة معا .

ونطرح فى النهاية سؤالا أخيرا عن مغزى التحويل الوظيفى الذى تحدثه الفزورة لظاهرة الغموض اللغوى . وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الانتقال من مناقشة مستوى البناء اللغوى للغة كما يحدده علماء اللغة الى مستوى البناء الفنى للغة كما يحدده نقاد الأدب والفن : الفارق بين اللغة فى مستواها العادى واللغة فى مستواها الأدبى الفنى هو الفارق بين الوظيفة الاتصالية العادية التى يفترض فى اللغة أن تؤديها وبين الوظيفة الجمالية التى يفترض أن تؤديها لغة الأدب والفن .

وفى لغة الأدب الرسمى يتحول الغموض الى ظاهرة ترتبط بخصوصية التجربة الجمالية التى تنبثق عن العمل الادبى من خلال مستوياته المتعددة . . الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية . وهو غموض لا يعنى فقدان الاتصال ، بل يعنى تكثيف أدوات هذا الاتصال ، الأمر الذى يودى الى تعميق الاتصال بين المبدع والمتلقى . ومن ثم لايصبح المتلقى سلبيا ازاء معطيات العمل الادبى بل يقوم بدور ابداعى خلال عملية التلقى . وينتج عن ذلك اتصال من نوع جديد قائم على كثافة المعلومات التى تنتقل من المبدع الى المتلقى ، هذا التكثيف يعدد دلالات العمل ، ويشريها وينقلها من مستوى المعنى الواحد الى مستويات المعانى المركبة المتعددة .

بشدة الى تفاهة ما يقدمه التلفزيون في رمضان وعيثيته .

لقد حول تجار الثقافة ، الوظيفة الاتصالية للفزورة الى عملية من عمليات التلقى السلبية الفارغة الخالية من المعنى والدلالة . ونتيجة لتغير الوظيفة تغير البناء تماما ، وتحولت الفزورة الى فانتازيا من الألوان والرقصات والأغاني ، وليت هذه العناصر تتضافر في بناء حقيقي ، يولد في نفوسنا المتعة والدهشة بل صار حل الفزورة كامنا في كلمة واحدة ، وهذه الكلمة تسقط كل هذه الوسائل - التي يتصور مبدعوها أنها فنية - في هوة الفجاجة والتسلية الضارة .

وهكذا يتحول الانتاج الفني الشعبي عن وظيفته التي أبدعها لها أصحابها الى وظيفة هامشية يعاد تصديرها الى مبدع هذا الفن وتتحول عملية اعادة الانتاج هذه الى محاولة «قصودة للتخريب وذلك بحكم سيطرة الأجهزة الاعلامية وهيمنتها وقدرتها على استلاب وعى الجماهير ، ولتكن الصرخة الموجهة من هنا الى هؤلاء التجار ارفعوا أيديكم عن التراث الشعبي .

وهذا بالضبط ما يحدث في الفزورة فهي بوسائلها الفنية - التي يعد الغموض أهمها - تعمق الاتصال بين القاتل والمتلقى ، وذلك عن طريق تكثيف أدوات الاتصال ، وجعل المتلقى طرفا هاما فيها ، ذلك أن الفزورة لا يحلها قائلها دون وجود متلق يحارل هذا الحل ويفشل ، فيكشف فشله عن تعدد مستويات المعنى في تيار الفزورة ونسائل الآن عن مغزى هذا المنهج اللغوى في تحليل بناء الفزورة والكشف عن وظيفتها الفنية والاجتماعية . وتنقسم الاجابة عن هذا التساؤل الى شقين - الشق الأول أنه منهج يشرى فهمنا لطبيعة الظاهرة الفولكلورية ، ويباعد بيننا وبين مستويات التسطيع والخطابية التي لا تزال تسيطر على كثير من جوانب نظرتنا للتراث الشعبي . هذا الى جانب أنه منهج يكشف عن تعقيد هذه الظاهرة ويؤكد الحاجة الضرورية الى افتتاح ذهن الباحث الفولكلورى للافادة من مناهج العلوم الانسانية كافة . الشق الثانى شق عملي يتصل بعملية اعادة انتاج الفولكلور وليكن حديثنا أيضا عن الفزورة . ان ما كشفت عنه هذه الدراسة التجريبية لبناء الفزورة ووظيفتها يلفت أذهاننا

* * *

بقلم الدكتور
أحمد على مرسى

الزمان والإنسان

في الأدب الشعبى المصرى

المتغطى بنالأيام عزيان ..

* * *

الدنيا شينه غداره ..

تسقى الحلو بعده مراره .

لا فرح ولا حزن يدوم ..

« شينه : سيئه . »

* * *

الأيام ناعمة على خشنه ..

* * *

أمشى على الشوك حفيان

واضحك مع اللى جفانى

واصبر على ظلم الأيَّام

لمن ينعدل لى زمانى .

« لمن ينعدل : حتى يصفو وتعدل أحواله . »

اننا نعيش حياتنا في زمان ومكان ، ونكتسب خبراتنا ومعارفنا في جانب كبير منها ، من تعاقب الزمان الذي عشناه ، ونعيشه ، والذي لم نعشه أيضا ، ومن تنوع المكان ، سواء كان هذا المكان هو تلك الرقعة المحدودة من الأرض التي نشأنا عليها ، أو العالم المتسع من حولنا .

وتصور الانسان للزمان في حقيقته تصور حسي ، عيني ، على الرغم من لا نهائية الزمان وديمومته . ويحدد هذا التصور خصائص الزمان الموضوعية التي تفرده وتميزه ، ووجوده الحقيقي المؤثر في حياة الانسان منذ ميلاده ، وحتى نهاية حياته . ومن ثم فان الانسان لكي يستطيع الحياة لابد له أن يتوافق مع الزمان الذي يعيشه ، والمكان الذي يحيا فيه ، مؤثرا فيهما ، متأثرا بهما ، محاولا السيطرة عليهما ، واخضاعهما لارادته .

وعلى الرغم من وعي الانسان بهذه الحقيقة ، ونعني بها ، وعيه بالزمان والمكان ، الا أن احساس الانسان بالزمان ، ووعيه به أكثر وضوحا وتفردا من احساسه بالمكان ؛ اذ يكتسب الزمان أهمية خاصة ، ومعنى متميزا ، ومضمونا لا يشاركه فيه كثير من العناصر التي تشكل حياة الانسان على مختلف المستويات . فنحن قد نعيش - ونحن بالفعل نعيش - في أماكن متعددة خلال حياتنا ، ونتحرك في أماكن كثيرة ، في زمن معين ، ولكننا بالتأكيد لا نعيش أزمنة متعددة في وقت واحد ، الا من قبيل المجاز أو الاستعارة الفنية . ولقد استطاع الانسان أن ينجح في اخضاع المكان لارادته ، وتلبية احتياجاته الى حد كبير ، وأن ينتصر على المسافات والأبعاد والحواجز الطبيعية ، وأن يعبر الحدود المكانية ، وأن يعدل فيها كما يشاء ، ولكنه لم ينجح أبدا في تخطي حدود الزمان بالقدر نفسه الذي نجح فيه ، في علاقته بالمكان .

والحقيقة أن وعي الانسان بالزمان ، لا ينفصل عن وعيه بذاته ؛ ذلك أننا نعي نمونا المادى والمعنوى في الزمان . وما نسميه « الذات » تتحدد خصائصها ، ومصادر خبرتها ، وعناصر معرفتها من خلال تتابع الزمان والتغيرات التي يحدثها في الانسان عضويا ، ومعنويا . ولا يستطيع الانسان مهما حاول ، الا أن يعيش الزمان ، وفي الزمان ؛ ذلك أن الحياة بمعناها المادى أو العضوى توجد ، وتنمو ، وتتطور في الزمان . كما أننا لا نستطيع أن نصف حاضرا - أى حاضر الانسان - المادى والمعنوى دون أن نضع تاريخنا في الاعتبار ، ودون أن ننظر اليه باعتباره حلقة في سلسلة ، يصبح هو فيه ، نقطة اتصال تفضى الى المستقبل ، وتقدم له .

اننا - في واقع الأمر - ما نحن عليه ، من خلال الزمان ، وفيه ، وبه . ولكننا كذلك نتغير باستمرار في الزمان وبواسطته ، ونحن نولد ، وننمو ، ونشكل حياتنا ، ونصنع أنفسنا ، ونحدد هويتنا في الزمان ، ونضمر ، ونشهدور ، وتنتهى حياتنا في الزمان أيضا . وعلى ذلك ، فمن الطبيعي أن يحتل الوعي بالزمان ، مقدمة العناصر التي تشكل وجدان الانسان في الأدب وغيره من الفنون . فكما أن الزمان هو وسيط الحياة ، كذلك هو بالنسبة للفنون والآداب . وعبرة « كان ، ياما كان ، في سالف العصر والأوان ... الخ » وهى البداية الشائعة المستمرة لمعظم « حواديتنا » أو حكاياتنا الشعبية ، تشير في جانب من جوانبها الى مدى انشغال الانسان منذ البدايات الأولى له في الحياة بمشكلة الزمان ، مما جعل علاقته به ، وتصوره له ، موضوعا بارزا ، ومتكررا في أعماله الفنية ، ودراساته واكتشافاته العلمية . وتصور الزمان

فى المأثورات الشعبية ، خاصة الأدب الشعبى ، يتعلق دائما بعناصر هذا الزمان كما تعكسها الخبرة الانسانية فى علاقتها المستمرة الموصولة به . وعلى هذا النحو يكتسب الزمان معنى انسانيا بمعنى أنه لا يصبح ساعات تعد ، أو شهورا تحسب ، أو قرونا تتعاقب الى ما لا نهاية ، أو الى نهاية الحياة التى لا يعرف لها نهاية محددة ، وانما يصبح جزءا أساسيا ، غامضا الى حد كبير من ذلك الاطار الذى يشكل خبرته الانسانية . . انه يدخل فى نسيج حياته ، ويشكله ، ويصبغه بألوانه المتعددة . وبما أن الواقع المعاش لابد أن يكون مفهوما ، معقولا من الناس ، كى يستطيعوا تحمله ، والتعامل معه ، فانهم ينظرون الى الزمان باعتباره وجها من وجوه الواقع الموضوعية ، لكى يتجاوز التغيرات التى تحدث فى هذا الواقع لكى يكتسب صفة الديمومة والاستمرار ، بل انه فى الحقيقة هو الذى ينسب اليه كل التغيرات التى تحدث فى الواقع ، والتى لا يرضى هو عنها « دنيه لا بتخلى الراكب ركب ، ولا الماشى ماشى » (★)

اننا نستطيع - فى الحقيقة - بناء تسلسل زمنى له معنى ، يعلل الماضى ، ويحاول فهم الحاضر ، ويستشرف المستقبل عن طريق الذاكرة - العقل - والتوقع ، وذلك حتى يستطيع الانسان تحمل أعباء الحياة ، وتفسير جوانبها المتعددة .

والماضى هنا يعنى تمثل الذاكرة - أو العقل - للتجارب والخبرات السابقة ، والتى يمكن أن تؤثر على الحاضر . والحاضر هنا هو ذلك الواقع المعاش الذى يتكون من مزيج من التجارب والخبرات الماضية ، والتجارب والخبرات الحالية . أما المستقبل ، فهو ذلك الزمن القادم الذى نستشرفه ، والذى لا نعرفه ، وان كنا نحاول أن نعرفه ، وأن نحدد ملامحه ، سواء نجحنا فى ذلك ، أو كان الفشل حليفنا .

وما ندعوه هنا بالعقل - أو الذاكرة - ليس مجرد مستودع أو مخزن للتاريخ بمعناه الرسمى ، أو الخبرات والتجارب فحسب ، كما أنه ليس مجرد مسجل سلبى ، بل انه مشارك ، وفعال . . انه ينظم ، ويفسر ويجمع ويختار ، بمعنى أنه يقوم بهذا العمل من وجهة نظره ، أى من زاوية الذات بمعناها الكلى . . انه مسجل مرهف الحساسية ، شديد التعقيد ، فأنا أعرف من أنا بفضل المختزن فى العقل من علاقات وخبرات تشكل هذا العقل الذى أدعوه عقلى والذى يختلف عن عقول الآخرين نتيجة التجارب التى مر بها ، والظروف الموضوعية التى كونته ، وتكونه ، ومن ثم تشكل حاضره ، وتعكس قدرا من الاستمرارية ، رغم التتابع السريع للزمان ، الذى قد لا يستوعبه الانسان . ورغم التغيرات التى تصيب الجسد ، الا أنها تبدو فى مجموعها مركبا يعكس استمرارا ووحدة ، يعيها الانسان الفرد ، كما تعيها الجماعة ، ومن هنا يكتسب الزمان صورته التى يبدو عليها ، والتى كونها العقل الجمعى ، بناء على ما اختزنته عقول الأفراد ، وما استوعبته من خبرات وعلاقات تربط الانسان ، فردا وجماعة بالزمان .

اننا سنحاول الآن أن نوضح الجوانب أو العناصر الرئيسية للزمان كما تبرز فى الأدب الشعبى ، وعلاقة هذه الجوانب أو العناصر بعالم الخبرة ، والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ، وتنعكس على سلوك الأفراد

(★) [دنيه : دنيا ، وهى تستخدم كثيرا كمرادف للزمن ، مثلها مثل « البين » و « الأيام » و « الوقت » . . الخ . بتخل : تترك ، أو تجعله يظل على حاله]

وتعبيرهم عن أنفسهم وهذه الجوانب أو العناصر التي تميز الزمان ، تشير بصورة واضحة الى بعض الصفات التي لها مغزى في الخبرة الانسانية ؛ فالزمان في الثقافة الشعبية جزء من الطبيعة ، بالقدر نفسه الذي هو به جزء من خبرتنا كبشر . ومشكلة الزمان في الخبرة الانسانية ، لها مضامينها المهمة ، فيما يتعلق بمشكلة الانسان ، فالانسان حيوان له تاريخ ، ومن ثم يصبح الزمان أو الجانب التاريخي للوجود عنصرا لا يمكن اغفاله (*) . الزمان هنا كما يعيشه الانسان ، لا كما يسجله المؤرخ ، أو عالم الطبيعة . وهنا سنلاحظ أن احساس الانسان بذاته ، ووعيه بنفسه ، مرتبط أشد الارتباط بالاحساس بالزمان ، والوعي بجوانبه الفاعلة ؛ ذلك أن هذه الذات تنمو ، وتتحدد معالمها في كنف الزمان ، ومن ثم فإن الصراع بين الذات والزمان - الذات التي تسعى لتحقيق الخير ، والانتصار على عوامل الشر والحداد . انتصارا للحياة ، وصيانة لها ، والزمان الذي لا يثبت على حال أبدا ، ويخدع الانسان دائما - من أكثر جوانب العلاقة وضوحا ، وبروزا في الأدب الشعبي الذي يبدو فيه الزمان دائما شريرا مخادعا لا يوثق به ولا يركن اليه .

الزَّمنُ لَمَّا يَنْقَلِبُ يَخْلِي الْعَدْلَ مَائِلَ . . .

ويجي على أولاد الأثْمُولِ مَائِلَ . . .

ويعلّي بيت الجبان لَمَّا الأَصِيلَ مَائِلَ . . .

إِوعى لِنَفْسِكَ مِنْ غَدَرِ الأَيَّامِ . . .

أَخُوكَ يَفُوتُكَ لَوْحَدُكَ مَعَ الأَيَّامِ . . .

يَا أَمَارَةَ شَرِبُوا الذَّلَّ مِنَ الأَيَّامِ . . .

لَمَّا دَارَتْ عَلَيْهِمْ خَلَّتْ بِخَتْمِهِمْ مَائِلَ . . . **

(لَمَّا : عندما ، ، يَخْلِي : يجعل ، مَائِلَ : مائل ، ييجي : يأتي)

(وفى التعبير الشعبي تبعني عليه أن تنحاز ضدى ، وتظلمنى ، لَمَّا : أمّا ،

أو لكن ، إوعى : إحذر

أَمَارَةَ : أمراء ، لَوْحَدُكَ ، وحْدَكَ ، خَلَّتْ : جمعت ، بِخَتْمِهِمْ : حظهم .)

والزمان الذى يتحدث عنه هذا الموال وغيره من المواويل والأمثال هو فى حقيقته ماضى الانسان كله ، وبعض من حاضره ؛ ولذلك فإن الهوية الشخصية للأفراد -

★ انظر الدراسة القيمة للأستاذ صفوت كمال عن مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية - دراسة

انثولوجية « مجلة عالم الفكر - مج ٨ العدد الثانى - الكويت - ١٩٧٨ ، ص ٥١٥ - ٥٣٨ .

★ تطلق القاف فى هذه النصوص كنطق الجيم القاهرية .

ضمن هذا الاطار الفضفاض - تصبح هوية جمعية ، تعبر عن الجماعة كلها ، فمؤلف الموال أو الحكاية ، لا يمثل نفسه ، وانما هو ينقل أساسا ، وعيا - بالذات - نمطيا وجمعا ، أكثر من كونه فرديا أو شخصيا . وعلى ذلك تتحدد علاقة الذات الجمعية بالزمان بجوانبه المتعددة فى اطار ذلك الجريان والتدفق الزمنى ، والامتزاج بين ما كان (الماضى) ، وما هو كائن (الحاضر) ، وما سوف يكون (المستقبل) ، متجاوزة بذلك حدود الخبرة الفردية ، لكى تصل الى جوانب دائمة فى الخبرة الانسانية . وهذه المقدمة التى يقدم بها أحد رواة السير الشعبية لروايته يمكن أن تكون شاهدا على هذا الاتجاه ؛ ذلك أنه فى كل مرة كان يروى فيها جزءا من السيرة ، يجد لزاما عليه أن يبدأ بهذه المقدمة . وقد لا تكون هناك علاقة مباشرة بين مضمون هذا الجزء ، وما تحفل به هذه المقدمة من مضامين وإشارات ، الا أنه لم يكن يجد غضاظة فى البدء بهذا الجزء الذى يتقبله الناس ، ويبدون فى كل مرة اعجابهم به ، ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن موافقتهم على ما جاء به .

وأصلى واحبَّ اللى . . يصلى على النبى . . .

نبينا الهضبانى . . ضمن الغزاة وجارها . . .

يا لولا النبى لَمْ كان . . شمس ولا قمر . .

ولا كوكب يضى على الوديان . .

أهيبى على أمرا ما فاتوا نزيلهم . . .

يا ماثوا وعاشوا ما قالوا الزمان تعبنا . .

أهيبى على أمرا كانوا معدن النسب . . .

أهيبى على أمرا وأجول قُصدان

ولا كل من قال يا فلان إئت صاحبي . .

دا السن يضحك والقلب ملان . . .

(الهضبانى : الكريم ، وجارها : أجارها ، أهيبى : أتحدث عن

قُصدان : قصائد ، القلب : تصغير القلب ، ملان : ملآن . .)

دنية غرورة لا أمان لها

تقلب . . . تقلب كما الدولاب . . .

بتفتوت على الأخين تاخذ خيارهم

ولا تخلقى إلا الخايب الندمان . . .

دُنْيَةُ دُنْيَةٍ آه ..
توطىَّ عزيز القُومِ . وترفعُ ندائها ...
وتفوت على البطلان .. تأخذُ عصائهُ ...
وتخلّيه دابر حيران ..
ما قال أبو ريا الحجازى سلامه ...
كذب من قال الدنيا تدوم لي ...
صدق من قال الزمان غدار ، ...
ياما ناس كانت من الأرزاق وحايظه ..
وساعة الممات ما طالبت الدفان ... (*)

وقد اعترف الأدب الشعبى دائما بالرابطة القوية التى تربط الانسان بالزمان ،
أو بين الناس والأفعال التى تصدر عنهم ، ويجرى وصفها من خلال الزمان ، وفيه .
وهذا - فى الحقيقة - هو ما يشكل وحدة النظرة الى الزمان ، كما يصورها الأدب
الشعبى ، فالزمان يجلب (يقلب) ويعاير « ويوصف الانسان المتقلب الذى لا يثبت
على حال بأنه » زى الزمن ، كل ساعة فى حال » .

لقد لاحظ الانسان أن دوام الحال من المحال ، وأنه لا ثبات لشيء ، وأن التغير
هو الصفة الثابتة للزمان وللأشياء من حوله ، فالدنيا - وهى احدى مرادفات الزمن -
« دولاب دابر » - لا يتوقف عن الدوران ، يرفع ويخفض ، والمرتفع فى لحظة ،
سينخفض فى اللحظة التالية ، والعكس أيضا صحيح .

وهكذا تستمر عجلة الحياة - أو الزمان ، أو الدنيا - فى الدوران ، ولا تتوقف
عن الدوران ، فاذا توقفت كان معنى ذلك الموت .

(*) (دُنْيَةُ : دُنْيَا ، غرُورَة ، تغر الانسان وتخدعه

الدُّولَابُ قواديس الساقية ، بتفوت على ، تمر على ، الاخين ، الاخوين ..
الْحَايِبُ النَّدَمَان : الخائب الذى لا فائدة ترجى منه ، دُنْيَةُ : دُنْيَةُ ، توطى
تخفض وتذل

البطلان : الضعيف ، تأخذ : تأخذ ،

ياما ناس : أناس كثيرون ، حايظه : تحوز ونمتلك ..)

ان حركة الزمان - كما يراها الانسان - تتجه الى الموت ، والتفريق بين الأهل ، والمحبين ، ويتردد هذا الموضوع دائما في أمثاله وأغانيه - بالطبع الى جانب موضوعات أخرى كثيرة ، تستوعب كل جوانب الحياة ، بوجوهها المتعددة ، الحسن منها والسيء ، والمفرح منها والمحزن .

ولقد شغل هذا الجانب ، ونعنى به الموت ، وعلاقته بحركة الزمان ، حيزا كبيرا من اهتمام الانسان ، والذي لا شك فيه أن هذا الجانب من أهم جوانب الزمان لما يحمله من مغزى ، ومن أكثرها عمقا في الخبرة الانسانية ؛ ذلك أن الموت حقيقة لا يمكن انكارها ، أو التنكر لها ، ومن ثم ، لا غرابة أن تصبح هذه الصفة للزمان - أى مسئوليته عن تدهور الحياة وانتهائها - نقطة اهتمام دائم فى ابداع الانسان الأدبى ، وتفكيره الفلسفى ، وإيمانه الدينى ، فالمثل يقول « آخر الحياة الموت » ، والبكائيات تؤكد هذه الحقيقة ، وتعبر عنها بأشكال عدة ، ومضامين كثيرة .

يا عُمُودَ بَيْتِي وَالزَّمانَ هُدًى

يا هَلْتَرى فى بَيْتِ مِينَ نَصْبُهُ

يا عُمُودَ بَيْتِي وَالزَّمانَ هُدًى

يا هَلْتَرى فى بَيْتِ مِينَ نَصْبِكَ

(يا هَلْتَرى : يا تُرى ، مِين : مَنْ)

يا زَمَنَ وَالْمَوْتَ يَلاغِيَهُمْ

قُدَّامَ عَيْنِيَّ ما قَدَرْتُ أَنَا أَفْديَهُمْ

يا زَمَنَ وَالْمَوْتَ يَناوِلُهُمْ

قُدَّامَ عَيْنِيَّ ما قَدَرْتُ أَنَا أَحْجِزُهُمْ (*)

ومهما عاش الانسان ، فلا بد مما ليس منه بد ، أى الموت فى النهاية ، وهذا سببه فى التصور الشعبى أن الزمان لا يدوم لأحد ، ومادام الأمر كذلك فان تغيره ، وعدم ثباته واستقراره على حال ، هو الذى يسبب الفناء والموت .

يقول الراوى فى مِصْرَة « الزير سالم » على لسان « حسان اليماني » :

أَنَا أَوَّلُ ما نَبْدَى نَصَلِّي على النَّبى

(*) (يَلاغِيَهُمْ : يتحدَّث إليهم ويستميلهم إليه ويناديهم ، قُدَّامَ : أمام ،

عَيْنِيَّ : عينى ما قَدَرْتُ : لم أستطع ، يَناوِلُهُمْ : المقصود هنا أنه يتناولهم

أى ياخذهم ..)

نُبى عربى لهُ كل جمعة عيدٌ
 قال اليماني عشت من الاغوام ألف وخمسمية
 عشت من الاغوام وأنا متسلطين
 أنا باحسب الدهر يدوم لى
 أتارى الدهر غدراته قُريبين
 ويا رمال فسر لى حلومى
 حلوم الليل منها مرغوبين
 (متسلطين فى عز الملك وجاهه ، باحسب : أحسب : أوأظن ، أتارى
 إذا ب ، غدراته : غدره ، قُريبين : قريب جدا)

لقد كان « حسان اليماني » يظن أنه سيعطل فى عز الملك وجاهه أبد الدهر بعد
 أن عاش كل هذه السنين ، الا أنه أدرك أن الزمن الغادر لن يتركه ، وفقا للحلم الذى
 طلب من « ضارب الرمل » أن يفسره له .
 والزمان كما يقود الانسان الى الموت ، يفرق بينه وبين من يحب ، ويجعله
 يحتاج الى من لا يود ، ولذلك فهو يدعو الله أن يهزمه مادام هو غير قادر على
 ذلك .

يا الله أقطعك يا زمان خذت اللى يعزوني
 وحوجتنى يا زمان للعالي والدون
 أنا من بعد ما كنت فى لمة وكل الناس يعزوني
 زعق عليه غراب البين خذ لمتى منى
 وصيحت زى السجر أى رياح يهزوني
 (يا الله اجطعك : لينتقم الله منك ، خذت اللى : أخذت الذين يحملون إلى
 الحب والمعزة ، حوجتنى : أحوجتنى وأذلتنى ، الدون : الخسيس ، النذل
 غراب البين : نذير الشؤم ومرتبط دائما غراب البين بالفراق والموت فى
 الادب الشعبى ، وصيحت : أصيحت ، زى : مثل ، السجر : الشجر .)

ان الزمان فى التصور الشعبى مصدر لكل من الخير والشر . ولعل هذا التصور مبنى فى حقيقته على ملاحظة الانسان لدورة حياته من ولادة ، ونمو ، ونضج ، وازدهار ، ثم عجز ، وتدهور ، وانهايار ، وموت ، وهكذا « فالدنيا بدل ، يوم غسل ، ويوم بصل » ، وهى ان أقبلت « ان جت تيجى على شعرة » وان أدبرت « تقطع السلاسل » وفى مثل آخر « ان جت (جاءت) تيجى (تأتى) على سببيه (لأهون سبب) وان راحت تقطع السلاسل » .

وكما ينسب الشر للزمان ، ينسب أيضا الى أفعال الانسان وأعماله ، « فالعاجز فى التدبير يحيل على (ينسب عجزه الى) المجادير (الأقدار) » وفى هذا الموال ينسب الشر الى اهمال الانسان ذاته ، وعدم تقديره لظروفه ، وسوء تصرفاته .

عَتَبْتَ عَلَى الْوَقْتِ ، جَال لِي إِيهَ مَالِكُ

عَمَّالُ بَتَبِكِي مِنَ الْإَيَّامِ ... إِيهَ مَالِكُ

دَا اللَّيْ جَرَى لَكَ فِى أَصْلُهُ إِيهَ مَالِكُ

وقت : الزمان ، جال لى : قال لى ، إيه مالك الاولى بمعنى

ما بك ، وكذلك الثانية ، أما الثالثة فتعنى إهمالك . عَمَّالُ بَتَبِكِي :

تظل تبكى دَا اللَّي (هذا الذى)

عَتَبْتَ ع الْوَقْتِ ، جَال لِي الْوَقْتِ وَأَنَا مَالِي

أَنَا كُلُّ مَا اعْطَيْكَ تَفْضُّى الْجَيْبُ وَأَنَا مَالِي

دَا اللَّيْ جَرَى لَكَ أَذْمَلُهُ فَعْلَكَ وَأَنَا مَالِي

عَمَّالُ بَتَبِكِي مِنَ الْإَيَّامِ وَتَنَوَّخُ وَأَنَا مَالِي

(تَفْضُّى : تُفْرِغُ ، وَأَنَا مَالِي : لَيْسَ لِي شَأْنٌ : تَنَوَّخُ : تَبْكِي بِشِدَّةٍ)

وَنَشْكُو) .

وعلى الرغم من ذلك ، فان الجانب المظلم من فعل الزمان ، هو الذى يتم التركيز عليه ، كما أنه أكثر جوانب الزمان بروزا فى الخبرة الانسانية . فما يأتى به الزمان يعود مرة أخرى فيسترده ، أو يبتلعه اذا جاز هذا التعبير « من وفر شئ » ، قال له الزمان هاته « و « الدنيا حلوة على مره ، ومرها أكثر » ، ومن ثم يصبح الزمان مكروها شريرا ، لا يستطيع انسان أو شئ الوقوف فى وجهه : لا « حسان اليماني الذى عاش ألفا وخمسمائة عام ، سلطانا ، على الشأن ، رفيع المقام ، مهابا مرهوب الجانب ، ولا « أبو زيد الهلالي » البطل المشهور فى السيرة الشعبية ، الذى لا يدانيه فى بطولته وشهرته بطل شعبى آخر ، ولا « قارون » الذى امتلك خزائن الأرض . تحمل مفاتيحها الدواب ، كما يصور فى الأدب الشعبى ..

الدُّنْيَا غَازِيَّةٌ مَا دَامَتْشَ لِلنَّاسِ وَلَا لِيَّه . . .
 وَلَا دَامَتْ لَا بُؤَ زَيْدٌ أَيَّامَ حُرُوبِ الْهَالِكِيَّةِ . . .
 وَلَا لِدَاوُدَ إِلَّا لِيَّ لِأَنَّ لَهُ الْحَدِيدَ لَمَّا بَقِيَ أُمِّيَّةٌ . . .
 وَلَا لِحَسَنَ إِلَّا لِيَّ عَاشَ مِنَ الْأَعْوَامِ أَلْفَ وَخُمْسِمِئَةٍ (*)



إِوْعَى تَحْزَنُ عَلَى الدُّنْيَا وَلَا تُشْمِلُ هَمَّ لِيهَا
 دَا شَبَّ شَمْلُولٌ كَانَتْ غَرْثُهُ قَامَ وَهَمَّ لِيهَا
 دَا الْعَاقِلُ اللَّيَّ عَارَفَ غَدْرَهَا وَهَمَّ لِيهَا
 تَسْعَةُ وَتَسْعِينَ بَغْلُهُ لِقَارُونَ كَانَتْ شَائِلُهُ الْمَفَاتِيحُ . .
 آخِرُ الزَّمَانِ غَرْثُهُ الدُّنْيَا قَامَ وَهَمَّ بِيهَا (**)

وعلى ذلك ، فإن عجز الإنسان عن التحكم في مصيره ، والسيطرة على قدره ، يبدو وثيق الصلة بتصوره للزمان وعلاقته به ، والزمان هنا كما سبق أن أشرنا ليس سلسلة متتابعة من الأحداث التي يقف الإنسان منها موقف المتفرج كما أنه ليس مجرد تعاقب للسنين والقرون في خط أو اتجاه جامد ، ثابت لا يتغير من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، وإنما هو في جوهره ، تفاعل وحركة وتغير ، يؤثر ، ويتأثر ، وتتحدد صفاته وخصائصه من خلال علاقة الإنسان به ، وتصوره له . وإذا كان من الشائع في الأدب الشعبي التعبير كثيرا عن الزمان الذي مضى بحلوه ومره ، ولن يعود مرة أخرى ، فإن ما يبقى من ذلك الزمان الماضي دائما هو تلك المعاناة أو « المر » ، وتؤثر تلك المعاناة بالضرورة في الحاضر ، وقد تجعله أكثر سوءا ، وأشد وطأة ، وقد تخفف من شدته ، عندما تؤكد أن سوء الحاضر ليس غريبا أو مستغربا ، وإنما هو شيء متوقع . ومن هنا يأتي الحلم بزمان أفضل ، مما يخفف من خبرة الماضي المريرة ، وعناء الحاضر الذي يبدو وكأنه استمرار لهذه التجارب الماضية .

(*) (غَازِيَّةٌ : راقصة ، ما دَامَتْشَ : لم تدُم ، لِيَّه : لي ، لِدَاوُدَ : النبي داود عليه السلام ، بَقِيَ : أصبح ، أُمِّيَّةٌ : ماء .)

(**) (إِوْعَى : احذر ، تُشْمِلُ : تحمل ، هَمَّ لِيهَا : بمعنى لا تحمل هَمَّا لَهَا : والثانية بمعنى هَمَّ لَهَا أي اهتم بها ، والثالثة بمعنى وأهملها .
 شَمْلُولٌ : هُمَامٌ قوى ، وَهَمَّ بِيهَا : وقع أسيرا لها ، وَهَى : تعنى هام بها ، كما تعنى أنها أوهمتها وخذعته .)

عَوِيلٌ وَقَالَ لِلْأَصِيلِ عِنْدِي تَيْجِي خَدَّامٌ
 قَالَ لَهُ نَعَمْ أَخْدَمَكَ لَوْ جَارَتْ الْيَّامُ
 أَنَا نَذِرُ عَلَيْهِ لَوْ السَّعْدُ جَانِي خَدَّامٌ
 أَنَا لَا عَمَلٌ وَلَكِيْمَةٌ تَكْفِي سَائِرَ الْأَحْبَابِ
 وَأَجِيبَ الْبَكْرَ . . أَنَا وَأَقْطُرُهُ جُدَّامٌ
 وَأَرْوَحُ غَرْبَ الْبَلَدِ وَأَتَلَفُ فِي الْأَكْفَانِ
 وَلَا يَقُولُوشُ الْأَصِيلُ عِنْدَ الْعَوِيلِ خَدَّامٌ (*)

ان طول معاناة الانسان ، واحساسه بالظلم الذي قد يفرض عليه ، ينعكسان
 دون شك على علاقته بغيره ، وبالحياة من حوله ، ومن ثم يتجه الى تضخيم آلامه
 والتهويل من شأنها ، ودم حاضره الذي لا يشعر فيه بالأمن ، ولا يحس فيه بالاطمئنان ،
 ويفتقد فيه الثقة . وهو في كل الحالات يخلع كل هذه الأحاسيس والمشاعر على
 الزمان ، ويحملة مسئولية كل هذا الذي يعاني منه من قهر وظلم ، وعدم احساس
 بالأمن .

الْبَيْنُ عَمَلْنِيْ جَمَلٌ وَانْدَارُ عَمَلُ جَمَّالٍ
 لَوِي خُزَامِي وَتَرْكَنِي بَيْنَ الْأَحْمَالِ . . .
 أَنَا قَلْتُ يَا بَيْنُ هُوَ الْحَمْلُ دَه يَنْشَالُ . . .
 قَالَ لِي جَزَاةٌ مَا يَسْبِتُ الْأَصِيلُ . . .
 وَرُخْتُ تَدُورُ وَرَا الْأَنْدَالُ
 (واندَارُ عملُ جَمَّالٍ : ونحول هو إلى جَمَّالٍ ، هُوَ الْحَمْلُ دَه يَنْشَالُ ،
 يمكن حملُ هذا الحمل الثقيل ! جزاة ماسبت ، هذا جزاؤك لتركك الأصلاء

(*) (عَوِيلٌ : خسيس ، نذل ، تَيْجِي : تصبح ، نَذِرُ عَلَيْهِ : نذُرٌ أَفَى بِهِ ،
 جَانِي : أَتَانِي لَا عَمَلٌ : لَا أَقُومُ بِعَمَلٍ .. ، أَجِيبُ : أَحْضَرُ ، الْبَكْرُ : الْجَمَلُ
 الصَّغِيرُ ، أَقْطُرُهُ جُدَّامٌ :
 أَجْعَلُهُ فِي الْمَقْدَمَةِ ، وَلَا يَقُولُوشُ : وَلَا يَقُولُونَ . .

(ورا خلف ، وراء الاندال ، الاندال الذين لا أصل ولا خلق لهم ..)

أنا جمل صلب لكن علتى الجمال

لوى خزامى وشيلنى تقيل الاحمال

أنا قلت يابين هو الحمل ينشال

قال لى خف الخطى . . .

وكل عقدة لها عند الكريم حلال . .

(علتى : مشكلتى وسبب مرضى ، عقدة : مشكلة .)

ففى الموال الأول ، يحمل الزمان الانسان ما لا يستطيع ، وينقل كاهله بما ينوء بحمله ، عقابا له على سوء اختياره ، وهنا يبدو الانسان هو السبب فى المشاكل التى يتعرض لها ، والزمان هنا يعاقبه على فعله السيئ . أما الموال الثانى ، فالانسان فيه يتوجه بالشكوى من الظلم الى الزمان ، ولكن الزمان لا يفعل له شيئا ، ولا يقدم له حلا ، وانما أقصى ما يستطيعه أن ينصحه بالتوجه الى الله الكريم القادر لعله يجد لديه الحل والعون . وهكذا يبدو الزمان جزءا من مشكلة الانسان ، يعاقبه اذا أخطأ ، ولا يقف الى جانبه اذا التمس منه العون ، وهو ما ينعكس على علاقة كل منهما بالآخر ، اذ يدفع الانسان الى عدم الثقة بالزمان ، الذى هو فى حقيقته انعكاس لعدم ثقته بقدراته وامكانياته فى السيطرة على قدره أو مصيره ، سواء فى يومه أو فى غده ، مما يعمق من شعوره بالعجز عن مواجهة قوى الشر والظلم والقهر التى تحيط به والتى قد تأخذ شكل مرض عضال ، أو « جمال غشيم » ، أو فقر لا حيلة له فيه ، أو غير ذلك من أسباب ، تحفل بها الأمثال والمواويل وغيرها من ضروب التعبير الشعبى التى يعبر من خلالها عن قلقه واضطرابه وحزنه .

كل المجاريح يازمن طابت لسه أنا قاعد . . .

وطبيب المبالي أهو عندى بالسنة قاعد . . .

وما عدش حيلتى شىء يازمن وأدينى قاعد . . .

أمانه تحل عني يا زمن وتسميني هنا قاعد . . .

(المجاريح : المرضى ، طابت : شفيت ، لسه : مازلت ، قاعد ، منتظر

المبالي : المرضى ، الذين ابتلوا بالمرض ، ما عدش ، لم يعد ، حيلتى :

لدى ، أدينى ها أناذا ، تحل وتسميني : تتركنى لحالى ..)

ان سبب الزمان ومرادفاته فى حقيقته ليس سوى سستار يغلف به الانسان
أحزانه ، ويخفى به آلامه . وهذه المواويل والأمثال التى تصم الزمان دائما بالشر ،
انما هى فى حقيقتها مرآة يرى فيها الانسان ذاته ، ويعكس على صفحاتها آلامه ،
وأسباب قلقه ، التى اكتسبت لديه دواما واستمرارا ، ولعله قد اكتشف هو نفسه
هذه الحقيقة فعبر عنها فى أحد الأمثال الشعبية بقوله « الدنيا مرايه ، وريها توريك » ،
أى الدنيا كالمرآة اذا أريتها شيئا عكسته عليك ، ان خيرا فخير ، وان شرا فشر .
وهكذا يعكس الانسان احساسه بانعدام الثقة فى الحياة التى يعيشها ، وما توفره له
من ضمانات تحميه من المرض ، وتوفر له أسباب الرزق ، مما يجعله نهبا لعشوائية
الظروف - الزمان - اذ أنه فى الحقيقة لا يدري ماذا يفعل اذا داهمه المرض ، واحتاج
الى الدواء فلم يجد ، وهو لا يعرف ما سيكون عليه حاله اذا لم يجد قوته ، وقوت
أهله وأبنائه ، فلمن يشكو « أشكى لمن وكل الناس مجاريح » ، ومن الذى سيحل
له مشكلته أو يساعده على حلها ؟! كل ذلك وغيره ينعكس بالضرورة على حياته ،
وحاضره ، فيزيد من مصاعبه ، وقلقه ، اذ ينتابه الشعور بالخوف من كل شيء ، خاصة
المستقبل ، ومن ثم يعود الى الماضى ليلتمس فيه العزاء والسلوى والخلاص من واقعه
المؤلم . وهنا يتجسد الزمان رمزا للشر الذى يهدد وجوده ، ويترصد به ، ولا يتورع
عن أن ينال منه ، وأن يوقع الأذى به اذا واثته الفرصة ، والفرصة دائما فى يد
الزمان ، أما هو فلا حيلة له ، يقف مكتوف الأيدي ، لا يملك الا الشكوى :

وَاللّٰهُ يَازَمَنُ مَا لَقِيتُ الْعَدْلَ وَيَاكَ . . .

وَلَا كَانَشَ ظَنُّى أَن تَعْبُ كَدَهُ وَيَاكَ . . .

غَيْرِ نَصَفْتُهُ وَأَنَا سُفِفْتُ الْعَجَبُ وَيَاكَ . . .

سَمِّتْ فِيهِ خَلَائِقَ يَأْمَا كُنْتُ كَائِدُهُمْ .

وَمَشَّيْتَنِي وَرَأَهُمْ وَأَنَا فِي الْأَفْضَلِ كَائِدُهُمْ . . .

وَمَلَكْتُهُمْ زِمَامِي وَمَانِيَشُ قَادِرُ أَكَائِدُهُمْ . . .

ذَا الْبَحْتُ لَمَّا انْعَكَسَ يَازَمَنُ كَانَ مُتَّفِقُ وَيَاكَ .

(مالقيت : لم ألق - لم أجِد ، العَدْلُ : الحظ . الحسن ، وَيَاكَ : معك ،

ولا كانش : لم أكن أظن ، كَدَهُ : هكذا ، نَصَفْتُهُ : أنصفته ، سُفِفْتُ :

رأيت ، سَمِّتْ : أَشَمِّتُ خَلَائِقَ : خلق ، أَنَاسَ كَثِيرُونَ كَائِدُهُمْ :

يغارون منى لاني أفضل منهم ، وكائدهم الثانية بمعنى قائدهم ، ومَانِيَشُ

قادر : وأنا غير قادر ، أَكَائِدُهُمْ أنتقم منهم ، انْعَكَسَ : جاء على غير

ما كنت أتوقع وأشتهى) .

والحقيقة أن هذا الاتجاه الى جعل الزمان مسئولا عن كل ما يعاينه الانسان ، من احباط وألم ، يتضمن فى جانب من جوانبه محاولة من الانسان للسيطرة على مصادر ألمه وفشله ، وذلك عن طريق تصوير هذه الشرور والآثام وكأنها من طبائع الأمور ؛ ذلك أن هذه المشاعر عندما تزداد عمقا فى نفسه ، وتشتد وطأتها عليه ، يصبح من الضرورى ايجاد مسارب طبيعية للتنفيس عنها فى اطار ما يرضى عنه المجتمع ، ويتناغم مع الاطار الثقافى الذى يعيش فيه . وعلى ذلك لابد أن تتجه هذه المشاعر بالضرورة الى الخارج ، الى رمز عام جاهز متفق عليه ، وهو هنا الزمان ونوائبه ، حيث يستطيع الانسان أن يتخفف من أحزانه ، وأن ينفذ عن كاهله بعضا من آلامه ، التى قد يتسبب تراكمها ، وتفاقم حدتها ، وكبتها ، الى دماره أو انهياره أمام قسوتها وحدتها .

هذا بالإضافة الى أن القاء التبعة على الزمان فى كل ما يصيب الانسان ، يؤدى دورا مهما وخطيرا فى تهدئة مشاعر السخط والتذمر ، ويجنبه صراعا عنيفا مدمرا يمكن أن يقضى عليه ، اذا ما وضع نفسه أمام الأسباب الحقيقية لآلامه وأحزانه ، دون أن يكون لديه القدرة على مواجهتها والانتصار عليها مما يجعله فى حاجة الى قدر من الطمأنينة ، والعزاء اللذين يعود مرة أخرى للبحث عنهما لدى الزمان ، فبعد الشدة لابد أن يأتى الفرج ، وكل شئ « قسمة ونصيب » و « أيوب صبر على حكم الزمان » فانهمز الزمان أمامه .

هَالَبْتُ يَا قَلْبِي عَلَى طُولِ الزَّمَانِ تَرْتَاخُ . . .
وَتُنْثَوِ مَرَامَكَ وَاللَّيَّ تَهْوَاهُ مَعَاهُ تَرْتَاخُ
دَا مَسِيرَ جُرُوحِكَ عَلَى طُولِ الزَّمَانِ تَرْتَاخُ
مَثَلُ سَمْعَنَاهُ مِنَ اللَّيِّ جَبَلْنَا قَالُوهُ
الصَّبْرُ يَا مُبْتَلَى عَمَلُوهُ لِلْفَرْجِ مُفْتَاخُ . . . (*)

أَتَقِلُّ مِنَ الرَّمْلِ حُمْلَى وَالْعَزُوفُ تَاكِي
وَأِنْ دَجَدَجَ الْحَمْلُ كَتَفَى بِعُزْنِ اللَّهِ مَا نَا شَاكِي . . .
وَأِنْ شَكَّتْ النَّاسُ بِلَاوِيهَا أَنَا مَا نَا شَاكِي
وَأَشْهِيْلُ حُمُولِي وَأَتَنْقِلُ عَلَى مَهْلَى

(*) (هَالَبْتُ : أَظُنُّ ، وتستخدم أحيانا بمعنى بالتاكيد ، معناه : معه

دا مسير جروحك . . . إن نهاية أو مصير جروحك أن تبرا . جبلنا : قبلنا) .

واقول إصْبِرْ عَلَى الزَّمَنِ يَوْمَ ضاحِكٍ .. وَيَوْمَ باكِ .

(أَثْقَلُ : أَثْقَلُ ، تَاكِ : ضَاغَطَ ، أَوْ يَجْلِسُ مَتَكِّئًا شَامِتًا ، دَجَدَجَ :

زاد ثقله ، مَاَنَا شَاكِ : لَنْ أَشْكُو ، أَتَنْقَلُ : أَتَنْقَلُ وَأَسِير) .

كما أن «طولة العمر تبلغ الأمل» ، و « طولة البال تهد الجبال » ، وما دام الإنسان حيا ، فليس هناك حد لما يمكن أن يراه أو أن يحققه ، فعلى الرغم من أن الدنيا لم تدم لأبى زيد ، إلا أن « سكة أبو زيد كلها مسالك » .

وإذا كانت المواويل والأمثال الشعبية وغيرها من ضروب التعبير الفنى الشعبى قد عبرت عن الجوانب المظلمة فى علاقة الزمان بالإنسان ، وتأثيره فيه فان هذا لا يشكل كل جوانب العلاقة ، ذلك أنها عبرت عن وجوه أخرى للزمان .

كما أن الحكايات الشعبية خاصة ، قد احتفت بالجانب المشرق لعلاقة الإنسان بالزمان ، حيث ينتصر البطل الطيب دائما على عوامل الشر ، ومنها الزمان الغادر ، والقدر العاثر ، وينتهى به الأمر الى تحقيق ما يريده لنفسه وللجماعة أيضا ، وذلك من أجل استحداث التوازن الذى يضمن للحياة استمرارها ، وللإنسان قدرا من السعادة والطمأنينة .

نصوص

١ - بكائيات

١ - يا مَرَاوِذُ فَضَّةٍ خَبِينَاها . . وخَبِينَاها

جَارَ عَلَيْنَا الزَّمَنُ طَلَعْنَاهَا

٢ - مَا عَدَشَ الْفَانُوسُ يَنْقَاد . . مِنْ بَعْدَكَ

ما عدش الفانوس ينقاد . . وَلَا الزَّمَانُ اللَّيَّ مَضَى يَنْعَادُ

(ينقاد : يوقد)

٣ - يا عُقْدَ لُولَى فِي الْبَيْتِ عَلَّقْتُهُ

جَارَ عَلَيْهِ الزَّمَانُ سَيِّبْتُهُ

يا عقد لولى فى البيت علقتناه

جار علينا الزمان سيبناه

(سَيَّبْتُهُ : تركته)

٤ - ريت اليتيم ماشى ورا خاله

نفسه ذليله والزمان كاده

ريت اليتيم ماشى ورا عمه

نفسه ذليله وكاذب همه . .

(ريت : رأيت ، ورا : وراء ، كاده : أشقاد)

٥ - إذا كان اليتيم بالعبد والخدام

برضه ذليل وتكعبله الأيام

إذا كان اليتيم بالعبد والعبد

برضه ذليل وتلدوخه الدنيه

(تكعبله : توقع به ، العبد : الأمة ، الدنيه : الدنيا)

٦ - روح يا يتييم عتبك على زمناك

لو كنت سمعك كان فضل علمناك

(علمناك ، من أجلك)

٧ - لو كان نصفك زمانك يا غريب

لو كان نصفك زمانك

كنت يا خويا مت في بلادك..

(نصفك : أنصفك)

٢ - مواويل

١ - أول ما نبدي القول . . نصلى على النبى

نبى عربى . . سيّد ولذ عنان . .

لولا النبى يا أجاويز لم كان . .

شمس ولا قمر . . ولا كوكب يضوى . .

على الوديان . . ولا نور ناير . .
ولا خاطب يخطب . . من فوق المنابر ..
يا الله انعمك يا زمان .. مفرق مابين الاثنين
تاخذ عزيز الاثنين .. وتخلي الخائب الزهقان
(الزهقان : المتذمر الذي لايفعل شيئا)

٢ - الدنيا كيف مدرسه للعالم يتعلم
كثير من الناس ما دار ولا اتعلم
لازم تعرف الدنيا يا بن الناس وتتعلم
داخنا سمعنا مثل من اللي قبلنا قالوه
يموت المعلم وهو لسه ما اتعلم
(كيف : مثل ، لسه : إلى الان)

٣ - عليل يقول للطبيب إمتى أطيبت وأمشى
وأفوت بلاد العسل وأكل بصل وأمشى
وأفوت بلادى وأشوف صحتى وأمشى
دا أنا كنت أمر يفز الناس بسلام
صيحوا العوازل يضربوا عليه ناز يا سلام
نذر عليه لو طاب الجرح وقمت بسلام
لاكسى اليتامى من خاص الحرير وأمشى
(يفز : يقوم مسرعا ، بسلام : بالسلام ، بالتحية ، خاص : فاخر)

٤ - أنا جمل صلب لكن علتى الجمال
غشيم مقاوح ولا يعرف هوى الجمال
تيلنى التراب من بعد الحمول العال

وصبِّحْنِي عَيَّانَ قَوَى يَلْعَبُوا بِي الْعَالُ

(غشيم مقاوح : غيب ومخالف ، قوى : جدا ، العال الاولى)

الحمل الكبير ذو الشَّان ، العال الثانيه : العيال - الاطفال .)

٥ - أَنَا إِنَّمَا كُنْتُ رُبْعَ مَا بِي لِلْحَدِيدِ لِيُدْرِبَ

الْأَوَّلَ غُرْبَتِي وَالثَّانِيَةَ مَكْتُوبَ

وَالثَّالِثَةَ كُنْتُ غَالِبَ ، صَبِحْتُ أَنَا مَغْلُوبَ

وَكَاثِنَ الْهَنَاءِ كُلِّ مَا أَدِيرُهُ يَبْجِي مَقْلُوبَ

(ييجي مقلوب : ينقلب ، يأتى عكس ما اتمنى)

٦ - وَاجِبٌ عَلَى الدُّنْيَا قَبْلَ مَا تَمِيلُ عَ السَّبْعِ تَبَعْتُ لَهُ

وَتَشَيَّلُهُ حَمْلٌ فَوْقَ حَمْلِهِ التَّقِيلُ تَبَعْتُ لَهُ

وَتَلَبَّسُهُ ثُوبٌ غَيْرُ ثُوبِهِ الْجَمِيلُ تَبَعْتُ لَهُ

لَمَّا خَفَّ مَالُهُ قَامُوا أَهْلُهُ رَفَعُوا عَلَيْهِ دَعْوَهُ

قَالَ أَسْمَاؤُكَ يَا رَبِّ يَا كَرِيمَ يَا قَابِلَ الدَّعْوَةِ ..

يَا لَلَّى اسْمُكَ عَلَى لِسَانِ الْعِبَادِ دَعْوَهُ ...

يَا تُسَمِّرُ الْجَسْمَ ، يَا إِذَا مَلَكَ الْمَوْتُ تَبَعْتُ لَهُ

(الدنيا : الدنيا ، الزمان ، تبعت له : ترسل له ، الثقيل : الثقيل)

(دعوة الاولى : قضية ، الثانية والثالثة بمعنى الدعاء .

٧ - وَاللَّهُ الْمَطْلَةُ عَلَى الْعَيَّانِ بِتَكْفِي

[قَوْلُهُ شَحْوَالِكَ تَرِيحُ الْقَلْبِ وَتَكْفِي

دُنْيَا غُرُورُهُ بِتَمَلِّي صُحُونِ الْعِزِّ وَتَكْفِي

(الْمَطْلَةُ السَّوَالِ الْعَيَّانِ : المريض ، بتكفي الاولى والثانية : تكفي ،

والثالثة بمعنى تَقَلَّب ، قَوْلُهُ : قول ، شَحْوَ الْكَ : كيف حالك)

٨ - لِيَه يَارْدِيَه بِتَذَلِّي الْكَرِيمِ وَرَنَاهُ
دا كَانَ رَاجِلْ جَدَّ صَاحِبِ سَيِّطَرَه وَرَنَاهُ
صَبِيحِ يَجِيُولُ آه مَا لَاجَاشْ حَدَّ وَرَنَاهُ
دَنِيَهْ غَرُورَه مَا فِيهَاشْ طَرِيقَ رَاحَه
تَأْخِرُ الْجِيْدِيْنَ وَتَقْدَمُ الرُّرَنَاهُ . *

٩ - الْبَيْنُ جَابَ لِي حَنْضَلُ وَقَالَ كُلْ
كُلْ يَا مَتَّوْسُ وَفَرَّقْ عِ الْوَلَابَهْ الْكُلْ
مِنْ بَعْدِ مَا كُنْتُ فِي لَمَهْ وَزَايِنْ الْكِبَلْ
صَبِيحَتْ غُلْبَانُ وَمُسْكِينُ وَمُسْتَحْمَلُ كَلَامِ الْكُلْ

(فَرَّقَ : وَزَعَ ، لَمَهْ : جَمَاعَةٌ ، زَايِنْ : أَزَيْنَ ، مُسْتَحْمَلُ : مُتَحَمَّلُ)

١٠ - مَا كَانَشْ عَشَمِي بَعْدَ اللَّمَهْ يَجِدْ فُرَاقُ
وَيَحْمَلُ النَّجْعُ بِأَحْبَابِي وَأَنَا لِقَرَبِهِمْ مُشْتَاقُ
مَنْ اللَّيْ جَرَى لِي مِنْكَ يَا بَيْنُ لَا سَطْرَهْ فِي أَوْرَاقُ
وَأَطْلَقُ مَنَادِي يَنَادِي فِي الْبِلَادُ
دَا الشَّهْدُ بَعْدَ الْحَبَايِبِ مَرَّ لَمْ يَنْدَاقُ

* (رَدِيَهْ : رَدِيَّةُ (صِفَةُ لِلدُّنْيَا وَالزَّمَنِ) ، بِتَذَلِّي : تُذَلِّلُنِ ، وَرَنَاهُ الْاَوَّلَى :
وَتَهْمَلِيْنِهْ ، وَالثَّانِيَةِ بِمَعْنَى سَمْعَةٍ طَيِّبَةٍ رَنَانَةٍ ، وَالثَّالِثَةِ بِمَعْنَى وِرَاعَةٍ ،
وَالرَّابِعَةِ بِمَعْنَى الْاِتِّذَالِ الَّذِيْنَ يَنْبَغِيْ اَلَّا يَتَّقَدُّمُوْا اَبَدًا ، مَا لَاجَاشْ : لَمْ يَلْقَ)

(ما كانش : لم يكن ، اللّمة : اللقاء ، يجدّ : يحدث ، أطلق : أرسل)

لم ينداق لايؤكل ، لايمكن استماعه

١١- ياللى أكلت الحلاوة جرب بقى العر

تعرف دروس الزمان والوقت لما يمر

يمكن تحكم عليك الأيام تذوق العر

الفقر أكبر مدرّس يظهر الصّاحب

ما دام معاك مال ، لك كل يوم صاحب

ولو خلّص المال عنك يبعد الصّاحب

ويسيبك شقيان ولا بدّ تصبر على العر

(بقى : اذن ، أو أيضا ، تذوق : تذوق ، يسيبك : يتركك ،

شقيان : مريض ، متعب ، تشقى .)

١٢- الدنيا مالت على الجذعان ذلتها

خضعت نفوسهم وبعد العز ذلتها

صبحوا غلابه من الأيام وذلتها

حكمت على العلو بعد العز يتبهدل

وبعد المساند ونوم الفرش يتبهدل

وقدّمت الكلاب أما السبع يتبهدل

دا انا نفسي عاليه وجت الأيام ذلتها

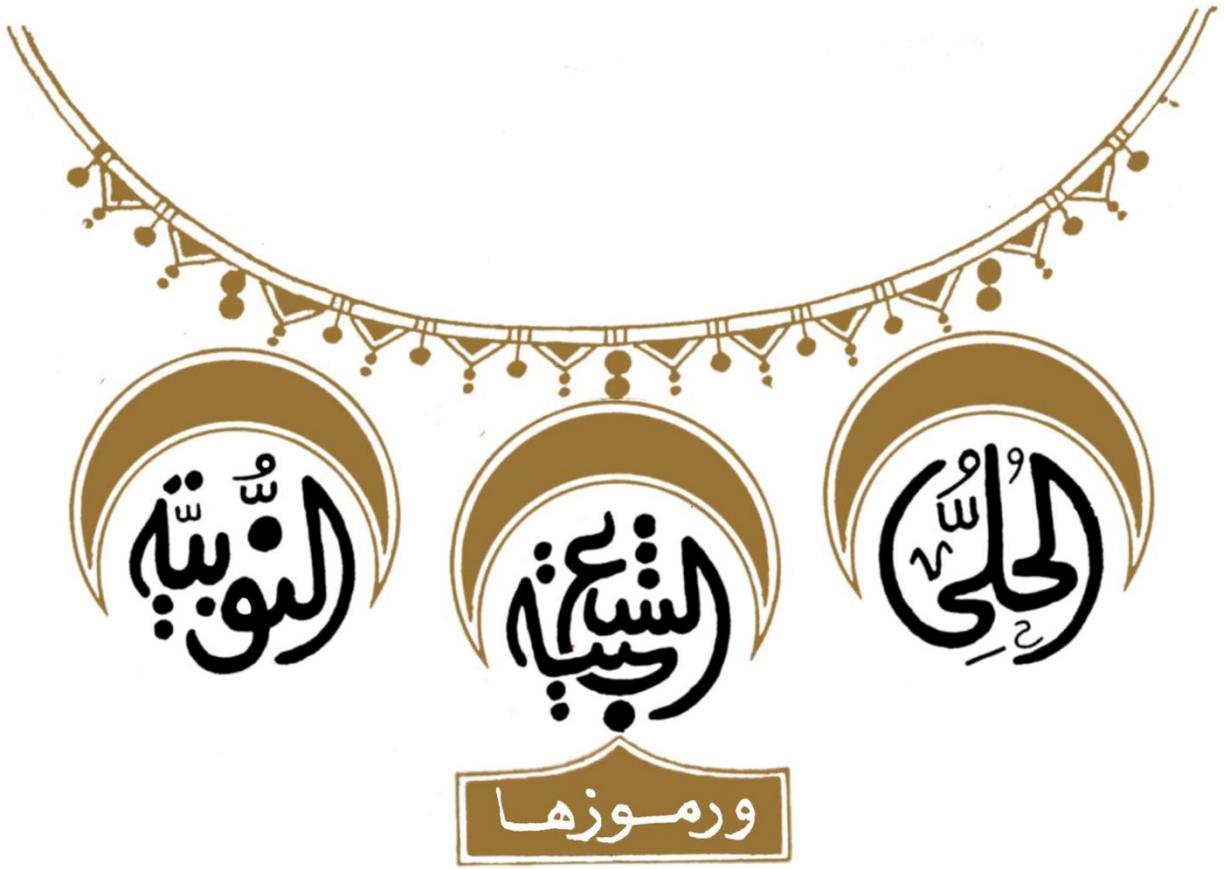
(ذلتها : أذلتها ، والثالثة بمعنى : زلها ، وأيضا بمعنى ذلها ، يتبهدل :

يتدهور حاله ، وقدّمت : وجاءت به إلى المقدمة جت : جاءت)

٣ - امثال شعبية

- الْوُلِيَّةُ تَقَطِّعُ السَّلَاسِلَ .
- يَا مُسْتَكْتَرٍ ، الْإِيَّامُ أَكْثَرُ (أَكْثَرُ)
- الْمَكْتُوبُ مَا يُنَوِّشُ مَهْرُوبٌ .
- وَلَا سَجْرَهُ (شَجَرَةٌ) إِلَّا وَهَزَّهَا الرِّيحُ .
- لَكَ يَوْمٌ يَا ظَالِمٌ .
- الدُّنْيَا لِمَنْ غَلَبَ .
- الدُّنْيَا زَيٍّ (مِثْلُ) الْغَازِيَةِ (الرَّاقِصَةِ) تَرْقُصُ لِكُلِّ وَاحِدٍ شِوِيَّةً .
- دَا الزَّمَانُ اللَّيَّ وَصَّى حَسَّانَ الْإِيْمَانِي عَلَيْهِ .





الدكتور على زين العابدين

لعل الحلى الشعبية وصياغتها من أكثر الفنون مقدرة على الانتشار والتعبير عن عادات وتقاليد وثقافة أى شعب أو مجتمع من المجتمعات ، فهي تحمل في طياتها ملامح تراث ، وسمات بيئية ، ورموز عقيدة ، وأساليب فكر وتلوق مجتمع .

والمجتمع النوبى كان وما زال جزءا من المجتمع المصرى كجماعة استمرت آلاف السنين وقد شاركهما فى ذلك القطر الشقيق السودان العزيز . لقد آمنوا منذ أشرقت شمس الحياة على أرض هذه البلاد ، بأن المصير واحد والمستقبل واحد ، يربطهم جميعا شريان الحياة الأزلى النيل العظيم .

ولعل التكامل بين مصر والسودان الذى نحتفل بقيامه هذه الأيام هو ثمرة هذا الاتصال والامتزاج الذى استمر آلاف السنين من خلال بلاد النوبة العزيزة ، والذى تشير إليه سمات فن صياغة الحلى الشعبية النوبية ورموزها . وعندما نبدأ الكلام عن الحلى الشعبية النوبية

لقد لعبت النوبة دورا كبيرا كحلقة اتصال وهمزة وصل بين مصر والسودان منذ فجر التاريخ ، فكانت رافدا عذبا وأثرا ممتازا فى نقل الثقافة والدين واللغة وامتزاج الدم والروح وكل مقومات الحياة وأساليب التعبير بما فى ذلك الفنون بأنواعها المختلفة ، ومنها فن صياغة الحلى .

يجدر بنا أن نتعرف على الانسان النوبى الذى استخدم هذه الحلى ، وأرضه التى نشأ عليها ، فبلاد النوبة الأصلية مقسمة الى قسمين ، الشمالى وهو جزء من الوطن المصرى ، ويمتد من شمال وادى حلفا الى أسوان ويعرف بالنوبة السفلى ، والقسم الجنوبى ويمتد من وادى حلفا الى بلدة «الدبة» بالقرب من دنقلة ، ويعرف بالنوبة العليا وهو جزء من السودان الشقيق .

الا ان بلاد النوبة كانت تمتد قديما الى أبعد من ذلك الى مدينة قرى القديمة بالقرب من «شندى» الحالية ، أى أن بلاد النوبة القديمة كانت تشمل معظم مناطق السودان الشمالى ويقطن الجزء المصرى من بلاد النوبة ثلاث جماعات هى ، الكنوز والعرب والفاطيجا . كما يقطن الجزء السودانى من بلاد النوبة ثلاث جماعات أخرى هى ، المحس والسكوت والدناقلة ، وهى كلها جماعات تشترك فى أسلوب واحد للحياة وبينها علاقات تجارية ومصاهرة وقرابة بل وهجرة الى مصر والنوبة المصرية ، فالعلاقات بين مصر والسودان علاقات أخوية قديمة .

وبلاد النوبة تعرضت لعدة أحداث وهجرات وكان من نتيجتها ما يتميز به المجتمع النوبى من امتزاجات سلالية . وبالرغم من ذلك فقد أكدت الدراسات الأركيولوجية ، والاثروبولوجية أن الصفات المصرية العربية هى الغالبة ، وأن كثيرا من القبائل العربية قد استوطنت هذه البلاد وخاصة بعد الفتح الاسلامى ، وما زال النوبيون يذكرون أن أصلهم من الجزيرة العربية وبخاصة أهل منطقتى الكنوز والعرب ، وبذلك يحتفظ الانسان النوبى بخصائصه الفيزيائية الأساسية ، تلك الخصائص التى يشترك بها مع الانسان العربى فى مصر والسودان الشمالى .

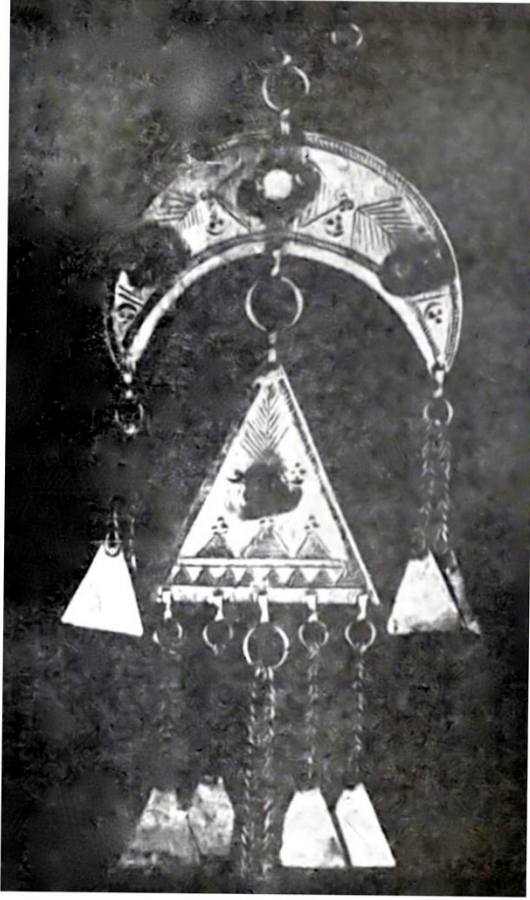
والمجتمع النوبى مجتمع محافظ لا يتغير بسهولة ، اذ يحتوى كل ما يدخل عليه ويجعله يسلك سلوكه ويعيش بأسلوب حياته ، فقد

ظل النوبيون متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة كما نذكر ان النوبيين ظلوا متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة كذلك ظلوا متمسكين بالثقافة والديانة المصرية القديمة أكثر من ستة قرون بعد ان انتشرت المسيحية فى مصر ، وكانوا هم الورثة للتراث المصرى القديم ، اذ ما زالت ملامح ورواسب تلك الثقافة قائمة الى الآن .

والبيئة النوبية فقيرة لقلة الأرض الزراعية ولقلة الحرف التى يمارسها النوبيون . ولذلك لا نجد لحرفة الصياغة ، أى صياغة الحلى وجودا كبيرا فى بلاد النوبة ، حتى فى النوبة الجديدة بكم أمبو ، اذ نجد عددا قليلا يمارسها داخل المنازل قد لا يصل عددهم عدد أصابع اليد الواحدة ، ويمارسونها كعمل اضافى بجوار مهنة الزراعة التى هى اشرف عمل يقوم به الانسان النوبى سواء كان رجلا أم امرأة ، وبشرط أن تكون ممارسة الزراعة فى أرضه أى فى ملكه ولا يعمل بها أجرا ، فالعمل بالأجر فى الزراعة عار كبير .

وهكذا نجد أن دخل الانسان النوبى ضئيل ولا يكفى ضروراته ، الأمر الذى جعله يهجر موطنه ليعمل فى مدن مصر الأخرى وبخاصة فى القاهرة حيث مجال العمل كبير ، ولذلك يوجد فى القاهرة عدد من الصياغ النوبيين يقومون بإعداد الحلى النوبية التى يطلبها الشباب الذى يعمل فى القاهرة عندما يقبلون على الزواج ، وبخاصة فى فصل الصيف ، وهو فصل الأنجازات وعودتهم الى بلادهم .

ولعل مناسبة الزواج والاحتفالات التى توابكه هى أكثر المناسبات ابرازا للحلى النوبية ، التى تقوم بدور مهم فى مراسم وتقاليد الزواج لما تعبر عنه من مودة وحب وتقدير فهى تكون جزءا مهما من المهر (مقدم الصداق) ، اذ يتكون المهر من جزء نقدى وآخر عينى هو عبارة عن عدد من قطع الحلى الذهبية والفضية بالإضافة الى بعض الملابس والروائح وكمية من الذرة والدقيق وبعض الأثاث والأدوات المنزلية الضرورية .



جزء من حلية (الهلالية) من الفضة . (الجزء الأعلى وهي مشبك للشوب عند الكنزيات وكذلك يؤمن وتربط به محفظتها (محفظة النقود) ويمر في الوقت نفسه الجانب الأيسر للشوب ويستخدم تصميمها شكل الهلال وشكل المثلث .

وكانت أغلب هذه الحلي الذهبية تصنع حتى الخمسينيات من عيار ٢٣ر٥ (ذهب بندقي) لأن النوبيين لا يعترفون بالذهب المخلوط بالنحاس ، أى بالعيارات الأقل ، لاعتبارهم أياها غير طاهرة فيتشائمون منها ، إلا أن تطور أسعار الذهب وارتفاعها الكبير جعلهم يتماشون مع مقتضيات الاقتصاد والعصر ويصنعون حليهم من عيار ٢١ وذلك حتى قبل تهجيرهم من النوبة الأصلية .

ولا يعنى هذا أن الفتاة النوبية لم تكن تتحلى بالحلي قبل زواجها ، إذ أن كل فتاة تقريباً كان لها حليها . ولعل من أبرز قطع

ويقدم المهر (النقود والحلي) فى احتفال خاص ، - يعرف « بالطيبة الخارجية » عند العرب ، و « فرقر » عند الفاتنجا و « الودة » عند الكنوز - وتختلف الطريقة التى تقدم بها الحلي عن الطريقة التى تقدم بها النقود ، فالحلي تقدم علانية وتسلم قطعة بعد الأخرى ، فى حين تسلم النقود فى مظروف مغلق حتى لا يعرف مقدارها أو يظهر أمام الأقرباء والمدعوين ، إذ فى الغالب ما تكون قليلة - أما الحلي فبالنسبة لأن العروس تزين بها مباشرة فلا بد أن تقدم علانية . وكلما كانت قيمة الحلي مرتفعة ، أضفى ذلك على أقارب كل من العروس والعريس مكانة اجتماعية عالية ، وخاصة العروس التى تجلس مع قريباتها وصديقاتها مفاخرة بما قدم إليها من الحلي .

وكانت أهم الحلي التى يقدمها العريس لعروسه عند الفاتنجا هي « جصة الرحمن » من الذهب ، وتشبه شكل المثلث وتعلق على جبهة العروس ، وبها تتميز المرأة المتزوجة من غيرها . وكذلك إل « جكد » وهو عبارة عن عقده أو قلادة بها ستة أقراص مستديرة مسطحة من الذهب ويتوسطها « ما شاء الله » من الذهب أيضاً ويضاف إليها غالباً أساور من الفضة ، وأحياناً كان يضاف عدد من الخواتم الفضية .

هذا بالإضافة إلى الحجل وهو زوج من الخلال من الفضة كان يهديه العريس لعروسه عادة فى الصباحية ، إذ يعتبر قدم المرأة ومكان الحجل عورة ، ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه إلا إذا كان زوجها لها .

أما الحلي التى يقدمها العريس لعروسه عند الكنوز والعرب فقد كانت تصل إلى أكثر من ٦٥ جرام من الذهب وتتضمن « الجكد » و « النجار » و « الزمام » و « الودة » عند العرب ، والودة والكوكب تقابل قصة الرحمن عند الفاتنجا ، فهما حليتان للجبهة ودليل المرأة المتزوجة ، هذا بالإضافة إلى الأساور والخلال الفضية ، والخواتم المصنوعة من الفضة .

للروح ، وقد صنعت الأحجية على هيئة المثلث
للمحماية وأبعاد الارواح الشريرة والحسد
والوقاية من السحر .

أما من ناحية الفكر الاسلامى فان المثلث
يمثل السمو والعلو ، وأن تكرار المثلثات يعنى
التسبيح دائما أبدا . فكثيرا ما رأينا اطارا
من المثلثات المتجاورة يحيط بالحلية النوبية
مثل الهلال أو الحفيظة كاطار من شعاع الهى
يحمى الحلية ويحفظ لابسها .

وقد يثير استخدام الفنان النوبى لشكل
الهلال فى حلية وحبه له عدة تساؤلات
عن أسباب هذا الحب ، وهل يرجع الى أصول
تاريخية أم عقائدية عميقة الجذور والأثر فى
نفسه ، أو الى كونه رمزا للعقيدة الاسلامية
التي يتمسك ويعتز بها ، كل هذا ليس
بمستبعد لأنها أسباب تتفق ومنطق تاريخ
وطبيعة الانسان النوبى .

ان القمر وهلاله أحد عناصر الطبيعة التي
تظهر وتسير على نظام دقيق ، فالهلال أحد
أوجه القمر . وكان ظهور الهلال فى السماء



حلية الهلال الذهبية وهى مزخرفة بالأسلوب
التقليدى (بالحجم الطبيعى) يستخدم ويركب عادة مع
حلية البيه .



قرط (العكشن) من الذهب وهو قرط منتشر بين
النوبيين وخاصة فى السنوات الاخيرة وكذلك فى السودان
وهو على شكل الهلال .

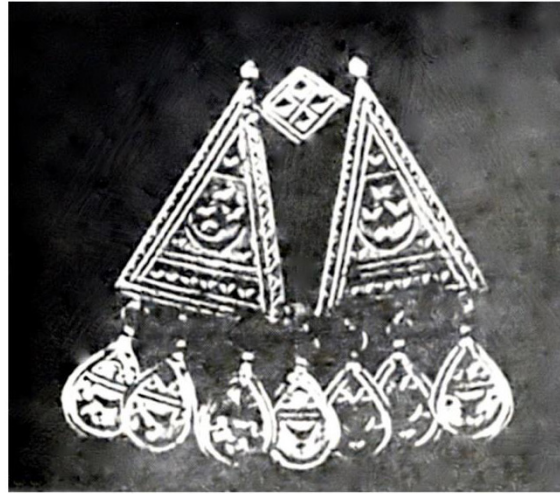
الحلى التي كانت تتحلى بها الفتاة النوبية هي
حلية الهلال أو (سن آج) الفضية كما يسميها
الفاتدجا . وهذه الحلية تتكون من عدة أجزاء
أولها وأهمها هلال عريض من الفضة طرفيه
الى أسفل ، وتنتهى هذه الحلية بسلاسل معلق
بها داليات صغيرة تسمى « برق » على شكل
المثلث من الفضة أيضا .

والمثلث والهلال من أهم الرموز والأشكال
التي استخدمت فى تصميم وزخرفة الحلى
النوبية فنراها ممثلين على أغلب هذه الحلى
ومنهما الهلال والسببية والاقراط المختلفة
والأساور والحجل وغيرها .

فالمثلث شكل من الأشكال الهامة العريقة
ورمز من الرموز الفنية التي كان لها مضمون
ومعنى متصل بمعتقدات الانسان الشعبى فى
بلاد كثيرة منها مصر وبلاد النوبة والسودان .
فقد ترجم الانسان المصرى القديم فى عصر
ما قبل الاسرات الهضاب والجبال ورسمها
بشكل مثلثات على فخاره ، كما ترجم المصرى
القديم فى عصر الاسرات مياه النيل ورسمها
بشكل مثلثات متجاورة متلاحقة وراء بعضها .
كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم . والهرم كان
من أقدم الرموز لاله الشمس والمثلث رمز

وخاصة بعد الليالى والأمسيات الموحشة ظاهرة مبهرة عند الأقدمين ولا زال كذلك عند المحدثين . ولذلك عبد وقُدس القمر والهلال عند كثير من الشعوب القديمة .

وعبادة القمر كانت ديانة جميع الساميين الغربيين والعرب الجنوبيين (اليمن قبل الاسلام) وهو اله سبأ الشهيرة والمقدم عندهم على سائر الآلهة . وقد وجدت صور منقوشة على الأحجار بشكل الهلال أو رأس الثور ، وهما يدلان على الآلهة القمر .



(الودعة) حلية للجهة من الذهب عند عرب العليقات بالنوبة . ويشاهد استخدام المثلث او الاجنحة فى تصميمها .

كما كانت ضمن حلى المرأة العربية قبل الاسلام حلية ماثلة لحلية الهلال تسمى « الحوط » وهى عبارة عن خيط مفتول من لونين أسود وأحمر فيه خرزات ، وهلال من فضة تشده المرأة فى وسطها لثلاث تصيبها العين الشريرة أو السحر .

وكان القمر أحد آلهة مصر القديمة وشغل حيزا من الفكر الاسطورى الدينى فى مصر القديمة ، فنرى اله القمر « تحوت » مرة على رأس الآلهة وتصوره الخالق الأول ، وكان

هذا فى النظرة التى وضعها لاهوتيو خمنو (الأشمونين) بالاضافة الى وجود الفكرة أو النظرية الشمسية التى كانت تمجد الشمس . وكان يلوح فى عقول الأقدمين أنه ليس هناك شك فى ارتباط الدورة القمرية الشهرية للمرأة أى بالمحيض .

وقد مثل اله القمر على هيئة انسان له رأس أبو منجل وكان بمثابة الاله الصالح وكاتب الآلهة ورب السحر . الا أن تيممة الاله القمر قد مثلت على شكل هلال أو بهلال ينبثق منه قرص وهذه التماثل قد رأيناها فى عصر الدولة الحديثة فى النوبة ، وكذلك فهى ممثلة على بعض صدريات الملك الشاب توت عنخ آمون بل على قمة تصميم هذه الصدريات .

ولعل فى استخدام فتيات النوبة لحلية الهلال الفضية صلة بالفكرة القديمة التى تقول بارتباط الدورة القمرية الشهرية بالدورة الشهرية للمرأة بأمل تنظيمها واكتساب الحصب بالتقرب الى القوة المسيطرة على هذه الظاهرة المتمثلة فى القمر والذى يرمز اليه بالهلال الفضى ، هذا بالرغم من أن هذه الفكرة قد تكون نسيت أو غير واضحة تماما فى أذهان الناس .

وعلى كل حال سواء أكان استخدام شكل الهلال عن عقيدة دينية أم رمزا لمعتقد شعبى أو سحرى ، فقد كان قبل كل شئ ظاهرة من ظواهر الطبيعة وشكل بارز من أشكالها استوحاه الفنان النوبى وأدخله فى تصميم حليته منذ عصر الدولة الحديثة الى الآن . هذا بالرغم من أن مضمون هذا الشكل الهالى قد تحول الى رمز فنى يحمل الكثير من قلق وأحلام الانسان النوبى المصرى وانسان المنطقة العربية كلها ، اذ أن هذا الشكل كان ومازال يستخدم فى صياغة الحلى الشعبية المصرية وفى صياغة الحلى العربية الأخرى ، الأمر الذى جعل الحلى الشعبية النوبية لها طابعها المصرى العربى الأصيل .

زينة
عبد الفتاح
صبرة



حرفة السروجية عبر العصور

ترتبط حرفة السروجية ارتباطاً وثيقاً بخلفية تاريخية يتعذر بدونها تفهم النواحي التي من أجلها قامت هذه الحرفة، وما ارتبط بها من عادات وتقاليد قديمة راسخة جعلت من لزومياتها إنتاج مشغولات السروجية في إطار يجعلها تسير تلك العادات والتقاليد التي كانت قائمة منذ القدم ، كما أنها من جهة أخرى ترتبط بطائفة غير قليلة من الحرف الشعبية كالنسيج على سبيل المثال ، والاشغال المعدنية التي تدخل بمشغولات المجومين ، وصناعة المهاميز ومشابك الأربطة المصنوعة من الجلد .

الوسطى - تزين الدروع والأسلحة والسروج بشعارات أو « رنوك » الفرسان المتحاربين ، حيث كانت تلك العلامات تدل على مدى أهمية الشخصية التي تمتطي الجياد في ساحة المبارزات ومكانتها القيادية بين الجيوش المتناحرة . ولذلك يتضح لنا أنه ليست جميع الحليات الخاصة بزخرفة الجلد في السروج قائمة على توظيف الجلود وتشكيلها في صنع السروج فحسب ، بقدر ما كانت تلك الحليات

كذلك ترتبط حرفة السروجية من جهة ثالثة بحرفة دبغ الجلود وتشغيلها وزخرفتها ، كي تقابل الأغراض الوظيفية المطلوبة من إنتاج السروج ، مع مطابقتها في الوقت ذاته لمتطلبات التقاليد الاجتماعية التي كانت تجعل من السروج شعاراً لمراتب اجتماعية ، وذلك منذ أقدم العصور ، حيث كان الحكام والماليك والامراء وأصحاب الجاه هم الذين يمتطون الجياد . وكانت في الحروب - خلال العصور

المرتبطة بها ذات صفة اجتماعية ، أو بالأحرى بمثابة علامات أو اشارات تفهمها الجنود على اختلاف مراتبها . والعرض التالي يبين كيف نشأت فكرة السروج .

حيوانات الجر :

كانت أول دواب استخدمت فى الجر هي الثيران ، حيث استمر استخدامها حتى عام ١٠٠٠ ق.م وبخاصة في نقل البضائع الثقيلة ، وكان ذلك باستخدام عمود جر طويل ومقرن فكان يوضع ثور أو بغل ، على جانبى عمود الجر والمقرن ، وفوق كتفى الحيوان يمتد قضيب مستعرض مثبت فى عمود الجر ، وكان المقرن يجهز بزوجين من القضبان الرأسية . ولعدم انزلاق أحدهما يركب كل زوج منها على حافتي رقبة أحد الحيوانات .

وقد استخدمت بعد ذلك الحمير المستأنسة لجر المركبات فكانوا يستخدمون فى الغالب أربعة منها ، حيث كانت تربط على جانبى « عمود الجر » بأسلوب يجعل الحيوان الخارجى يشد من طوق جاره بدلا من العريش (عمود الجر) نفسه (١) .

وهكذا كانت الثيران والحمير البرية ، من بين حيوانات الجر التى ثبت وجودها - من المصادر العلمية الميسرة - سنة ٢٠٠٠ ق.م وكانت القيادة تتيسر عن طريق سير اللجام ، وكان من الجلد حيث يربط بحلقة نحاسية مثبتة فى (عدة) الطاقم الداخلى لحيوانات الجر .

وفي الحضارات القديمة كالحضارة الكلدانية القديمة بالعراق ، نجد نقوشا على جدران المعابد والهيكل ، تصور فيها لجوم العربات ذات عجلات صنعت من كتل خشبية صماء ، ليست ذات عرائيس .

وظلت العربات تجرها الثيران عبر العصور ، الى أن تلى تلك الفترة بقليل استخدام الخيل فى جر المركبات ، ولكن كان المقرن على حالته الأولى غير مناسب لاستخدامه مع الخيل لضيق اكتاف الخيل . حيث تؤكد إحدى

الدراسات (٢) استخدام الخيل فى حمل الاثقال فى العصر الحجري الحديث ، وقد انتقل من آسيا الى بابل حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، واستخدام الحصان لحمل الاثقال أدى الى ظهور أداة من أدوات الركوب تساعد على القيادة والسيطرة على الحيوان ، وهي ما يسمى باللجام .

كما أن استخدام المقرن ظل شائعا فى أوروبا وغرب آسيا حتى حوالى ٣٠٠ ميلادية ، رغم العيوب الكثيرة فى المقرن ، ولذلك استخدمت الخيل أزواجا ، بحيث يقف كل من الحصانين على أحد جانبى عمود الجر ، وكان حزام الرقبة يسبب اختناقا للحيوان ، كما كان المقرن بوضعه فوق كتفى الحيوان يمنعه من بذل جهده كاملا عند الجر . وقبل الميلاد بفترة وجيزة ظهر فى الصين تعديلا من همان على شكل المقرن : كان أولهما استخدام عمودين للجر بدلا من عمود واحد . وربط كل من طرفى المقرن ، بأحد هذين العمودين ، وبذلك أصبح من الممكن استخدام حيوان واحد فى جر العربات الخفيفة .

أما التعديل الثانى فيحتمل أن يكون قد أخذ من قبائل الرعاة الرحل فى آسيا الوسطى ، وهو تغيير مكان حزام الرقبة ، بعرض صدر الحيوان بدلا من رقبته . وبذلك ازدادت كفاءة الحيوان فى الجر ، بدون تعرضه للاختناق . وأدى ذلك الى ظهور ما نعرفه باسم طوق الحصان ذى الوسائد اللينة ، وقد استخدمه الصينيون حوالى عام ٥٠٠ ميلادية ، ولكنه لم يستخدم فى أوروبا الا حوالى عام ١٠٠٠ ميلادية .

طاقم حيوان الجر :

كان طاقم حيوان الجر فى الأزمنة القديمة مكونا من حزام للصدر ، وآخر للسرج يلتقيان عند أعلى كاهل الحيوان . وبالنسبة الى الحصان فانه اذا انسحب حزام الصدر الى الخلف عند مؤخرة العنق ، فانه لاشك سيرتفع الى (الزور) ويسبب ضغطا خانقا على القصبة



شكل (١) نحت بارز يؤكد ظهور اللجام قبل السرج ، القرن الثاني الميلادي .

خبال على العربات ذات العجلتين أو أربع عجلات ، وقد أتاح ذلك استخدامهم لفريق حيوانات الجر من أن يسحب على صورة طاوور ، فهذا يجعل السحب أكثر سرعة من حالة انتظام الحيوانات في صفوف متوازية . وقد أصبح حزام السرج قليل الأهمية بعد ما تم ربط العريش أو السيور بواسطة حزام الصدر ، حيث أصبح الأخير بمثابة ياقة . وكان هذا مولد طاقم حيوانات الجر الحديثة . وقد تم تعديل طاقم حيوانات الجر بأن وجدت الياقة وغطيت باللباد أو غيره . كما هو الحال في الياقات الكتفية المنجدة المتعلقة في العربات الرومانية .

ولكن لم تظهر حتى القرن الثاني عشر والثالث عشر ياقة الحصان الكتفية والصدريه ، المبطنه من النمط الحديث في الرسوم الأوربية .



شكل (٢) احد الملوك المصريين في عربته الحربية

الهوائية ، وذلك عندما يشد الحصان العربيه بقوة .

وبالرغم من تنبه القدماء الى هذه المشكله ، فانه من الغريب أن التحسينات أخذت وقتاً طويلاً ، وفي السنوات الأولى من الميلاد شاع في الصين ربط العريش ربطاً محكماً تحت رباط الصدر ، لتفادي الضغط على عنق الدابة عند اندفاعها ، وقد ظهر هذا أيضاً في بعض المصادر اليونانية والرومانية . وعلى الرغم من معرفة الصينيين واليونان والرومان للعريش على النحو الذي تقدم ذكره فإن استخدامه على ما يبدو كان موقوفاً على تلك الحضارتين دون سائر الحضارات الواقعة بينهما . أي أن تلك الحضارات الواقعة في الشرق الأوسط لم تستخدم العريش المتطور الذي ييسر حركة الدواب أثناء شدها العربات .

وكان استخدامه بعد ذلك في الغرب في القرون الأولى ، وقد استخدم اليونانيون واللاتينيون السيور ، حيث كانت تربط بالعربة في أسفل الحزام من الصدر كما يفعل بالعريش . غير أن اليونانيين كانوا يربطون السيور في كاهل الخيول الخارجية لفريق رباعي من خيول الجر .

أما السيور التي تربط في منتصف حزام الصدر فلم تظهر حتى القرن العاشر ، وفي القرون الوسطى تبدو هذه السيور في صورة

تاريخ ظهور اللجام :

بأسبانيا ، يركب عليها كلتي يعتلى جواده ويندفع بسرعة ، وأمامه (خنزير برى) .

واللجام الكلتي الصنع ، عبارة عن مسمار مصنوع من البرونز والحديد ، اكتشف في ألمانيا الاتحادية بالقرب من موقع «هيد نجران» التي يظن أنها أكبر مستوطنة كلتية في ألمانيا وملحق بالشكل جزء من الرأس الذي يتوج المسمار ، وقد ضاعت منه الحشوة التي ترصع العينين .

كما ينتج الصناع الكلتيون أطقما للجم في بلدة (لاتن) السويسرية التي اشتهرت في عصر الحديد ، ويوجد هذا الطقم بعد أن أعيد تركيبه في متحف « شويز لاندس » بمدينة زيورخ . بالإضافة الى ما يؤكد ظهور اللجام قبل السرج ، رسم من مجموعة «كولز - رومر» نحت بارز يرجع تاريخه الى القرن الثاني الميلادي ، ويوجد في البلجيكي .

استخدام الخيل في الحرب عند القدماء :

يرجع استخدام العربات كأدوات حربية الى حوالي ٣٠٠٠ سنة ق.م حيث كانت العربات سلاحا فعالا في حروب سومر من حوالي ٢٥٠٠ ق.م (٥) . وقد أدخل الهكسوس الحصان فالعربات الى سوريا ومنها الى مصر في غزوه لها ١٧٠٠ ق.م ، ولابد أن ظهورها ترك التأثير نفسه الذي تركته الدبابة أو الغازات السامة أو أي (سلاح سري) آخر في الحرب العالمية الاولى ، فقد كانت تقام بالعواصم الرومانية حفلات سباق العربات في الحلقات الفسيحة المستديرة التي تسع في بعض الاحيان ثلاثمائة متفرج . وكانت كل عربة يجرها أربعة خيول (٦) وكانت مصممة لتحمل راكبا واحدا (٧) .

واللوحة المشهورة التي وجدت في مدينة « بومبي » بايطاليا تمثل الاسكندر يمتطي جواده ، يحارب ملك الدارة وملك الفرس وهم راكبون عرباتهم الحربية تجرها الحياض حوالي عام ٣٠٠ ق.م . وباعتلاء تحتمس الثالث

ماورد في كثير من المراجع والدراسات يؤكد أن ظهر اللجام كان أسبق من نشأة السرج ، وهذا يرجع الى استخدام الدواب للحمل والنقل والجر ، مما أدى الى استخدام ما سمي باللجام ليتحكم في سيرها أثناء حمل الأثقال أو النقل ، وتشير إحدى الدراسات (٣) الى الحلقة التي كانت توضع في الفم وتستخدم للقيادة والتحكم في حيوانات الجر منذ ما يقرب من ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد ، ولم تكن لتتناسب مع استخدام الخيل في الجر ، ومن المحتمل أنها الحكمة التي يجذب طرفاها بواسطة حبال أو شرائط من الجلد ، فقد كانت من ابتكار قبائل الرعاة الآسيويين ، عندما استأنسوا الخيل قبل الميلاد منذ ما يقرب من ٢٠٠٠ عام .

وكانت حكمة الحصان تصنع قديما من العظام ، أو من قرون الحيوانات أو البرونز ، متخذة شكل قضيب بسيط ، يمر بين قطعتين متقابلتين تحيطان بجانبى فم الحصان ، ثم استخدمت الحكمت المعدنية بكثرة ، وكانت تتكون من وصلتين أو ثلاث . وفي بعض الاحيان كانت تزود كل من القطعتين المثبتتين بشوكة قصيرة من الداخل بحيث تضغط على فم الحيوان ، عندما يجذبها قائد العربة بواسطة اللجام ، وبذلك تساعده على السيطرة والقيادة .

وهناك دراسة أخرى (٤) تؤكد أن ظهور اللجام كان أسبق من نشأة السرج فمن آثار القرن الأول قبل الميلاد في العصر الحديدي عند الكلتيين ، لم يكن الجواد مجرد دابة من دواب الحمل أو مطية يستخدمونها في الصيد ، بل كان حيوانا مقدسا يرتبط بعدد من الآلهة ، ومما يدل على تقديسهم للحياد أنهم كانوا يرسمون صورتها على النقود وعلى جميع أنواع المشغولات المعدنية ، ومن الأمثلة التي وجدت ويتبين بها اللجام واضحا دون وجود سرج « عربة دينية » من البرونز - القرن الاول قبل الميلاد - اكتشفت بمدينة مريدا



شكل (٣) نموذج لعربة حصان يرجع تاريخها الى القرن الثاني الميلادى .

العربات الحربية وذلك قرب نهاية القرن الرابع قبل الميلاد (٨) .

أول أشكال السروج :

لحيوانات الجر دور مهم فى ايجاد السروج المختلفة ، فلم تقتصر حيوانات الجر على مجموعة من السيور تشد الى ظهورها ليسهل جر الأحمال والأثقال ، انما كانت هناك تجهيزات كثيرة توضع فوق ظهر الدابة لاحكام تلك السيور ، وتشبه هذه التجهيزات السرج فى أبسط صورة ، ويختلف التجهيز تبعا لاختلاف حيوانات الجر ، فيكون مرة باضافة سرج خشبي ، وأخرى باضافة سرج معدني له شكل الشوكة ذات الشعبتين ، تمتد كل منهما أمام أحد كتفى الحصان ، لمنع احتكاك السرج بجسم الحيوان ، كما زود بوسادة لينه صغيرة فى أسفله .

وفى السنوات الأولى قبل الميلاد ، كانوا يزودون سروج خيولهم بحزام حول الصدر وآخر حول مؤخرة الحصان ، ليتلافوا انزلاق السرج الى الامام أو الى الخلف أثناء ركوبهم ، وزادت امكانية استخدام الخيل فى الجر ، بدون استخدام أعمدة جر مفردة أو مزدوجة باستخدام حزام الصدر ؛ وذلك بربط طرفي الحزام بزوج من حبال أو سلاسل الجر ،

العرش مع بديعة الدولة الحديثة ، بدأ عهد التوسع المصرى الذى بدأ يؤثر فى كل مظاهر الحياة القومية خلال المرحلة التالية من التطور . وترتب على ذلك الاعداد للمعدات العسكرية وازدهار صناعة الأقواس والسهم والعجلات الحربية والدروع والسفن .

ولقد استخدم أيضا الحيثيون المحدثون ، العربات الحربية فى حروبهم ، ففى موقعة قادش بسوريا ، يعتلى العربة اثنان من المحاربين الحيثيين يصوبان سهامهما ضد جيش رمسيس الثانى ، وبعد هزيمة رمسيس الثانى هرب من سوريا الى مصر وهو راكب حصانا ، ورسمت له صورة وهو راكب العجلة الحربية . ونستطيع أن نتبين طقم اللجم من السيور والأربطة بجانب عربة قتال آشورية ذات عجلتين يرجع تاريخها الى القرن ٥ ق.م . وجميعها مصنوعة من الجلد ، وغالبا ما تطعم بزخارف مذهبة .

كما كانت التصاوير اليونانية فى أغلبها تمثل عربات حربية من العصور البطولية اليونانية كممثلاتها فى بلاد ما بين النهرين ، وكانت العربات الحربية اليونانية تحمل أثنين : سائق العربة والمحارب ، غير أنه لم يكن القتال يتم من العربة الا فى حالات نادرة عند رماة الحراب .

وفى القرن السادس قبل الميلاد اختفى الى حد كبير استخدام العربة فى أعمال الحرب عند اليونان ، أما فى القرن الخامس ق.م الى الثالث بعد الميلاد فقد استخدمت عند السلافيين فى الدانوب الأعلى والراين الأوسط ومناطق أخرى ، فكان المحاربون من الفرسان الرومان يقذفون الى الارض ويحاربون . وكانت هذه العربات تعد تحفا صناعية تتكون من عدد من القطع شكلتها أيادى الصانع من النجارين والحداين والنحاسين وصناع المينا ، وكانت تبرز مدى المهارة فى التنفيذ المتقن . كما أن استخدام العجلات الحربية قد اختفى من الحوض الغربى للبحر الابيض المتوسط ، حيث استبدل الفرسان براكبي

الا أنه فى هذه الحالة ، لم يكن باستطاعة الحيوان ، إيقاف العربى أثناء تحركها (٩) .

وعلى هذا فصناعة السروج ليست بالحديثة ، كما أنها لم تنشأ من قديم الأزل وإنما لسبب دعت الحاجة إليه ، فكان على الراكب أن يحمل بنفسه كل ما يحتاجه من مؤن ومعدات ، كما نجد الراعى الذى يقضى معظم وقته فى الصيد وهو راكب الحصان ، محملاً بالأقواس وحافظات السهام والسكاكين والحبال وأوانى الماء ، فى حين أن معظم تلك الأشياء كان من الممكن تحميلها على الحصان نفسه مباشرة بواسطة سرج مجهز ببعض الاجربة الخاصة بحفظ السلاح أو السهام .

مما سبق يمكن ارجاع أول أشكال السروج المعروفة لنا ، الى ما يقرب من ألفى عام قبل الميلاد ، وقد كان يتكون من قطعتين خشبيتين مستعرضتين ، احدهما توضع على كتفى الحيوان ، بينما توضع الأخرى بواسطة مجموعة من العصى الأفقية ، وقد كانت طريقة تثبيت هذا السرج على ظهر الحيوان بواسطة حزام ، يبطن جيداً من أسفل ، أو يستخدم معه نوع من أقمشة السروج ، لمنع احتكاكه بظهر الحيوان ، وتربط السلال أو البضائع - أحياناً مهد الطفل الرضيع - بواسطة حزام آخر يربط بالهيكل الخشبى (١٠)

كما تؤكد الموسوعة نفسها أن أول أشكال سروج الركوب المجهزة عرفت منذ ما يقرب من ٨٠٠ عام قبل الميلاد ، وكان مكوناً من قطعة مستطيلة من اللباد أو من الجلد ، مثبتة على ظهر الحصان بواسطة حزام ، يسمى حزام السرج ، ومزودة من الامام بحزام صدر ، ومن الخلف برباط مؤخرة . حتى لا ينزلق الى الامام أو الى الخلف ، ثم أضيفت مساند لينة بكل من حافتى السرج الأمامية والخلفية ، فأصبحتا بارزتين الى أعلى ، وبذلك يتحقق للراكب قدر أوفر من الراحة والاستقرار .

ولقد استخدم الصينيون ذلك النمط من السروج قبل عام ٢٠٠ ميلادية ، بينما استخدمه

الرومان بعد أن أطلقوا عليه اسم (المعقد) حوالى عام ٤٠٠ ميلادية . وهذا النوع من السروج مازال مستخدماً فى كثير من مناطق العالم حتى اليوم ، كما أن السرج التقليدى الذى ظهر على ظهور الدواب ، لم يتغير عن شكل الهيكل الخشبى المبطن ، مع اضافة قطعة خشب قصيرة قائمة سواء فى المقدمة أو المؤخرة ، كما بطن الهيكل الخشبى بعد ذلك تبطيناً جيداً ، وزود بوسادة أو معقد من الجلد ، ليتوافر للراكب قدر من الراحة والاستقرار ، وهذا لا يختلف عن السرج الحديث كثيراً الذى يستخدمه راعى البقر .

أما بخصوص صناعة السروج فى العصر القبطى ، فقد كانت استمراراً للعصر الرومانى ولم نعرش على نماذج من السروج بالمتحف القبطى بالقاهرة ، الا على « قطعة مربعة من نسيج القباطى ذات زخارف متعددة الالوان ، تتكون من مربع يتوسط القطعة بداخله دائرة تحتوى على فارس يمتطى جواداً راكعاً بأسفله حيوان صغير ، وفى الزوايا الاربع توجد وحدة زخرفية هندسية ونباتية ، ومنبثق من الاطار الخارجى زخارف عبارة عن نتوءات على أطراف القطعة الأربعة ، وهى ترجع الى القرن الثالث والرابع الميلاديين » (١١) .

ومن قصص الأساطير فى الفنون القبطية قصة التنين فى قصر « مارجرجس » حيث تمثل شخصية اسطورية «مارجرجس» ممطياً جواده ويصرع التنين ، وهذا المشهد قد صور فى عدد من الحرف والفنون القبطية كالحفر على السن والعاج أو نسيج على القماش أو حفر على الخشب أو غيره (١٢) .

وهناك منظر للملوك الثلاثة ممطين الجياد ، فى مشهد يذكرنا بالمنمنمات الفارسية ومن ثم فان فن الفرس يظهر فى مجموعة كظاهرة من ظواهر الفن البيزنطى العظيم داخل حدود الفراعنة (١٣) . وتلك السروج عليها وحدات زخرفية معتمدة على الصليب ، أى أن هناك وظيفة وسمة للسرج ، يمكن بها أن نتعرف على راكبه ومكانته الاجتماعية من شكل

السرج ووحداته الزخرفية ، وحلياته التي تدل عليها • أى أن هناك نظاما اجتماعيا متعارفا عليه •

ظهور الركاب :

ان من يمتطي صهوة الجواد مستخدما السرج ، لا يستطيع التحكم فيه ، الا باستخدام ساقه فقط ، مما يعرضه للسقوط ، اذا ما بدرت من الحصان حركة عنيفة أو مباغتة •

كما أن نشأة فكرة ظهور الركاب ، قد ظهرت لأول مرة فى الهند حوالى عام ٢٠٠ ميلادية ، وكان الراكب قبل ذلك يستخدم عصا طويلة مثبت بها حلقة ، يضع الفارس قدمه اليمنى بها لتساعده على الصعود •

وقد حدث تغير طفيف ، حيث تثبت حلقة صغير بكل من جانبي السرج ، بحيث يستطيع الراكب وضع قدمه فيها ، ويرجع تاريخ أول ظهور ركاب حقيقى فى الصين حوالى عام ٦٠٠ ميلادية • ولكنه حتى ذلك الوقت ، كان يأخذ شكلا دائريا تاما ، وبعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، استخدم الركاب فى اليابان ، بينما بدأ استخدامه ينتشر بانتظام فى أواسط آسيا ، عن طريق أفراد قبائل الرعاة الرحل الأتراك ، كما يمكننا أن نرى أحد الرسوم الفارسية الذى يحوى شكلا لأول ركاب حقيقى دائرى الشكل (١٤) •

وتذكر الموسوعة نفسها أنه بدأ انتشار استخدام الركاب فى كل من الدول الأوروبية والإسلامية • هذا وقد عثر فى مقابر ترجع الى عام ٨٠٠ ميلادية ، على أول ركاب استخدم فى أوروبا ، فى شكلها الدائرى ، ولكنه بعد قرن من الزمان ، ظهر شكل جديد للركاب أكثر تطورا ، وكان على شكل اطار دائرى بقاعدة مسطحة ترتكز عليها القدم ، ويشبه الى حد بعيد ، الركاب الحديث ، وقد انتشر هذا الشكل المطور فى كل من أوروبا وآسيا •

أدى استخدام الركاب مع سرج الركوب الى ظهور الفروسية الأوروبية فى العصور الوسطى • ولما لها من أثر كبير على أسلوب ركوب الخيل ، فقد كان على الشخص الذى

يعتلى صهوة الجواد من قبل ، أن يجلس منحنيا الى الامام ، وساقاه مثبتتان ، ولكنه بعد استخدام الركاب يستطيع الجلوس معتدلا ، وساقاه مستقيمتان الى حد ما ، وبجانب أنه يستطيع استخدام رمح أو سيف ثقيل ، دون خوف من السقوط أو عدم الاتزان على ظهر فرسه •

وقد استطاعت أوروبا بصفة خاصة ، أن تستفيد من ميزات هذا الشكل الجديد من السروج ، حيث بدأ ظهور الفرسان المدججين بأسلحة ثقيلة ، ساعد على ذلك ظهور سلالة قوية من الخيل ، لها القدرة على حمل مثل هذه الأحمال الثقيلة أثناء المعارك ، ولم تحدث مثل هذه التغيرات فى آسيا ، وذلك يرجع الى استمرار المحارب الذى يعتلى صهوة جواده خفيفا لا يحمل سوى قوسه وسهامه • ولكن نستطيع أن نؤكد أن باستخدام الأسويين السرج والركاب قد أدى الى اتزانهم على ظهور جيادهم ، مما أدى الى اظهـار دقة عظيمة فى استخدام أسلحتهم •



شكل (٤) نحت صينى من السيراميك يعود تاريخه الى عهد أسرة تانج الحاكمة (٦١٨ - ٩٠٧) بعد الميلاد ، ويظهر فيه البروز فى مقدمة ومؤخرة السرج •

وتختلف الركب في أطوالها ، تمشياً مع طول أرجل الفرسان .

ازدهار حرفة السروجية في العصور الإسلامية :

تطورت الصناعات الجلدية حيث بدأ فيها التأثير بالزخارف والأساليب الصناعية القبطية في أوائل العصور الإسلامية ، كما نشاهد في أغلفة الكتب وفي الأحذية (١٥) . وسائر المشغولات الجلدية ، حتى بدأت الملامح الفنية الإسلامية تتضح وتصل الى أوج عظمتها وأبهتها في عصور الفاطميين ، شأنها في ذلك شأن بقية الصناعات والفنون ، فقد كان عصر الفاطميين القرن (٤ هـ / ١٠ م - ٦ هـ / ١٢ م) عصر ازدهار للصناعة المصرية ، حتى انه كان الخلفاء في حاضرة (الخلافة) الإسلامية يشترطون على عمال مصر تقليدهم الخيل العربية واجلال الخيل ، حيث كان العرب يعنون بالركوب والصيد عناية فائقة وقد اشتهرت مصر بصناعة اجلال الخيل والسروج - وهى من أهم أدوات الركوب - منذ الفتح الإسلامي (١٦) .

وقد نافست الخلافة الفاطمية في عهد العزيز خلافة بغداد ، وامتألت خزانة الدولة ذهباً ونضاراً ، ولا أدل على ذلك من حياة الترف والنعيم التى كان يحيها الخلفاء الفاطميون فى قصورهم ، التى وان بليت أثارها واندثرت معالمها ، الا أن كتب الرحالة والتاريخ سجلت لنا وصفاً لها ولمحتوياتها ، مما تحار معه الألباب ، وتدهش له العقول (١٧) .

وقد جدت على الصناعة المصرية فى العصر الفاطمى أساليب جديدة وكان مما ساعده على تقدمها استقرار الأمور فى البلاد ، فضلاً عن حياة الترف والبذخ التى سادت المجتمع فى بعض المدن المصرية وبخاصة القاهرة ، وانفساط . وكان لهذه الحياة تأثيراً كبيراً فى الانتاج الصناعى ، فاصبح عمل المصانع ليس مقصوراً على امداد الجيش والاسطول الفاطمى بالسلاح والعتاد الحربى والملابس لطوائف الجند ، بل تنوعت المنتجات لسد

حاجة الخلفاء والوزراء ورجال الدولة وغيرهم (١٨) .

ومن أهم الصناعات المتصلة بالنواحي العسكرية أو الاجتماعية ، صناعة السروج وفيما يلى بعض ما كانت عليه تلك الصناعة عند الفاطميين .

صناعة السروج :

لعل تعدد الكتابة حول صناعة السروج خلال العصور الإسلامية يلقى بعض الضوء حول ما كان لها من مكانة بين المشغولات ذات القيمة الفنية فى ذاك الوقت ، وقد ذكر «هيرز» (١٩) حول هذا المعنى ان من الصناعات الجلدية المميزة التى اكتسبت درجة فائقة من الكمال والحدق عند المسلمين صناعة السروج ، وهذا يرجع الى أن حضارتهم كانت تقوم على الفتوحات . وكانت جيوشهم تعتمد على الفروسية مما ترتب عليه قيام صناعة معدات سروج الجياد ، ولعل تلك الصناعة تلقى ضوءاً على مقدار ارتقاء صناعات الجلود فى المجالات الحربية والمدنية الأخرى .

ويذكر راشد البراوى (٢٠) عن الصناعات الجلدية فى عهد الفاطميين « أن صناعة السروج قد راجت فى هذا العصر اذ أن الخليفة العزيز بالله عمم ركوب الحمير فأقبل عليها الناس من كافة الطبقات من التجار والأعيان ووجوه القوم لا يرون فى ذلك حرجاً ولا انتقاصاً من كرامتهم . أضف الى هذا أن الجيش الفاطمى كان يضم عدداً كبيراً من الفرسان » . وقد ضرب الفاطميون بسهم وافر فى صناعة السروج حتى كان لها شأن كبير . وقد تخصص العمال المصريون فى عملها فى المكان المعروف الآن باسم (الصاغة) عدد كبير لا يفتر عن العمل (٢١) .

أما السروج المصنوعة من الجلد والتى كان يمتلكها سائر الناس ، فمن المرجح أنها كانت تزخرف وتزين بأساليب مختلفة على الجلد ذاته ، خاصة وأن استخدامها كان على كثرة كما رأينا ، وأن الصناعات الجلدية كانت فى ذاك الوقت على مستوى عال من الحدق والكمال الفنى .

وبرع صناع الجلود فى السروج المحلاة بالذهب والفضة ، حتى لقد بلغت قيمة السرج الواحد من ألف دينار الى سبعة آلاف دينار . وكان الخليفة المنتصر يمتلك أربعة آلاف من هذا النوع من السروج ، وكذلك كانت أمة تمتلك مثل هذا العدد (٢٢) .

وقد صحبت صناعة السروج صناعة اللجم من الذهب الخالص أو الفضة الخالصة ، وقلائد وأطواق لأعناق الخيل ، خاصة بالخليفة وأرباب الرتب وقد بلغ من عناية الفاطميين بهذه الصناعة أن اتخذوا خزنة خاصة بالسروج وكان الخليفة - العزيز أول من ركب خيلا مسرجة بسروج الذهب والفضة (٢١) .

ومما ذكره الرحالة « ناصر خسرو » (٢٤) القرن ١١ م « أن ركوب الخيل فى مصر كان وقفا على الجند المتصلين بالجيش بينما كان سائر الاهلية ينتقلون على حمير ذات سروج جميلة . وكان فى الفسطاط والقاهرة نحو خمسين ألف بهمة مسرجة للتأجير يشاهد المرء عددا كبيرا منها عند مداخل الشوارع والأسواق » . وقد تجلى بذخ الخلفاء الفاطميين فيما أورده المقرئى (٢٥) عن خزائن الفرش والامتعة والجوهر والخيم والشراب . وفيما يلى وصف لخزائن السرج .

خزائن السروج :

نقل المقرئى عن « ابن الطوير » أن خزائن سروج الفاطميين كانت تحتوى على مالا تحتوى عليه مثلها فى مملكة من الممالك ، وهى قاعة كبيرة تحت جدرانها مصطبة علوها ذراعان ، وعلى المصطبة متكان ، على كل متكأ ثلاثة سروج متطابقة وفوقه فى الحائط وتد مدهون مضروب فى الحائط قبل تبييضه ، ومعلق فيه ما يلزم السروج من لجم وقلائد وأطواق مصنوعة أكثر أجزائها من الذهب الخالص أو الفضة أو محلاة بها (٢٦) .

كما أن الشوار أخرجوا من هذه الخزائن صناديق سروج محلاة بالفضة ، وجد على صندوق منها : « الثامن والتسعون والثلاثمائة » ، مما يجعلنا نظن أنها كانت تحمل أرقاما

متسلسلة ، وأنها كانت لاتقل عن ثمانية وتسعين وثلاثمائة ، وكان ثمن بعض السروج المحفوظ فى الخزانة يتراوح بين ألف دينار وسبعة آلاف . وكان أقل ما فيها قيمة أحسن مما يمتلكه سائر الأفراد ، وكان كثير من أرباب الرتب ورجال الحاشية حق استعمال هذه السروج ، الا ما كان منها غالى القيمة ، وجعل لركوب الخليفة خاصة (٢٧) .

وأما العمال والصناع الذين كانوا ملحقين بالخزانة ، يدأبون على العمل فيها ، فقد كان عددهم كبيرا من صاغة وخزازين ومركبين ، وبعد فوات الشدة العظمى عاد الى هذه الخزانة - كسائر الخزائن الفاطمية - بعض أبهتها . وجمع الخلفاء فيها عددا كبيرا من السروج النفيسة ، منها نوع أمر بصنعه الأمر بأحكام الله (سنة ٤٩٥-٥٢٤ هـ ، ١١٠١-١١٣٠ هـ) « جعل قرابيصه مجوفة ، وبطنها بصفائح من قصدير ليجعل فيها الماء ، وجعل لها قما فيه صفارة فاذا دعت الحاجة شرب منها الفارس وكان كل سرج منها يسع سبعة أرطال ماء » (٢٨) ولم تكن خزائن السروج عند الفواطم وقفا على ما يختصون به من السروج المنشأة بالذهب واللجم المطلى بالذهب والمحلاة جوانبها بالفضة ، والكنابيش والمهاميز من الذهب أو الفضة أو الحديد المطلى بالذهب أو الفضة ، بل كان فيها من كل تلك الأدوات أنواع تقرب من التى اختص بها الخليفة ، وأنواع لأرباب الرتب العالية من حشمة وأتباعه ، وأنواع دون ذلك تعار الى عامة الخدم والأتباع فى أيام الموابك والاحتفالات (٢٩) .

كما أن من أول ما ركب من الأعيان خيول بأدوات من الذهب فى المراسم هو العزيز بالله . وليس هذا بمستغرب من هذا الخليفة الذى يؤثر عنه أنه قال :

« يا عم ! احسب أن أرى النعم عند الناس ظاهرة ، وأرى عليهم الذهب والفضة والجواهر ، ولهم خيل والبأس والضياع والعار وأن يكون ذلك كله من عندى » (٣٠) . ويصف المقرئى ليلة عيد الفطر ويقول : وفى يوم العيد ركب العزيز بالله لصلاة العيد

الخلفاء في حاضرة الخلافة الاسلامية
وقد كتب ابن اياس (٣٢) في هذا الصدد :
« وكانت الخلفاء تشتت على عمال مصر
في تقليدهم الخيل العربية ، والأثواب
الديبكية شغل تينس ، والمقاطع الشرب
الاسكندرانية ، والطرز الصعيدية ، واجلال
الخيال ، ويشترط عليهم اضافة العسل النحل
المصرى من عسل بنها ، وتشترط عليهم
البغال والحمر وغير ذلك من الأصناف التي
لا توجد الا بمصر » .

وبين يديه الجنايب والقباب والعسكر في
في زيه من الأتراك والديلم والعزيرية
والاخشيدي والكافورية ، وأهل العراق
بالديباج المنقل والسيوف والمناطق الذهب ،
وعلى الجنايب السروج الذهب بالجواهر
والسروج بالعنبر (٣١) .
ولا يسعنا أن نختم الكلام عن خزانة السروج
دون أن نشير الى أن مصر كانت مشهورة منذ
الفتح الاسلامي بصناعة اجلال الخيل ، حتى
كانت هذه الأدوات مما يرسله العمال الى

- (١٧) شحاته عيسى ابراهيم : القاهرة ، الألف كتاب ،
القاهرة : مطبعة دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص (٧٧) .
(١٨) محمته جمال الدين سرور : مصر في عصر الدولة
الفاطمية ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧م ،
ص (١٩٨) .
(١٩) Hers N. : Catalogue Raisanne le Musee
National De l'art Arabe, le caire Imprimer
De l'Institut Francais. D'archeologie
Orientale, 1960, p. 211.
(٢٠) راشد البراوى : حالة مصر الاقتصادية في عهد
الفاطميين ، القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٤٨م ،
ص (١٦٤) .
(٢١) على ابراهيم حسن : مصر في العصور الوسطى
من الفتح العربى الى الفتح العثمانى ، القاهرة : مكتبة
دار النهضة ، ١٩٤٩م ص (٦٧) .
(٢٢) زكى محمد حسن : مرجع سبق ذكره ،
ص (٦١) .
(٢٣) المقرئى : الخطط والآثار في مصر والقاهرة
والنيل وما يتعلق بها من أخبار ، ج ١ ، القاهرة :
مطبعة بولاق ، ١٢٠٧هـ ، ص (٤١٨) .
(٢٤) شحاته عيسى ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص (٢٧) .
(٢٥) المقرئى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٦) .
(٢٦) المرجع السابق ، ص (٤١٨) .
(٢٧) زكى محمد حسن : مرجع سبق ذكره ،
ص (٦٢) .
(٢٨) المقرئى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٨) .
(٢٩) القلقشندى : صبح الأعشى في صناعة الانشا ،
ج ٤ ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩١٣م ،
ص (١٢٨) .
(٣٠) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة في ملوك مصر
والقاهرة ، ط (١) ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ،
١٩٢٩م ، ص (١٢٥) .
(٣١) المقرئى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٩) .
(٣٢) ابن اياس المصرى : تاريخ مصر ، ج (١) ،
القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦١م ، ص (٣١) .

- (١) محمد فؤاد ابراهيم : موسوعة التكنولوجيا ،
طقم الخيل ، العدد ٣٩ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ ،
ص ٧٥ .
(٢) جولييس أ. ليس : أصل الأشياء ، ترجمة
سعيدة غنيم ، القاهرة : دار الحماس للطباعة ، ١٩٦٥ ،
ص ٤٠ .
(٣) محمد فؤاد ابراهيم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٧
(٤) آن روس : اليونسكو ، من هم الكلتيون ؟
العدد ١٧٥ ، القاهرة : مركز مطبوعات اليونسكو ،
١٩٧٦م ، ص (١٤ : ١٥) .
(٥) جمال حمدان : مجلة الهلال ، شخصية مصر ،
العدد (١٩٦٦) ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٤١ .
(٦) عبد الرحمن صدقي : المسرح الدينى في العصور
الوسطى ، القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ ،
ص (٦ : ٨) .
(٧) فيليب حتى : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ،
ج ١ ، ترجمة : جورج حداد وعبد الكريم رافع ، بيروت :
دار الثقافة ومؤسسة فرانكلين ، ١٩٥٨م ، ص (٣٣٣) .
(٨) Gautier E. F. : le passe de l'Afrique
de Nord, les siecles obscures. Paris, payat
1931, pp. 36-31.
(٩) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص ٧٨ .
(١٠) المرجع السابق ، ص (٧٧) .
(١١) ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، ج ٣ ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص (١٤٩٠) .
(١٢) المرجع السابق ، ص (١٤٩١) .
(١٣) المرجع السابق ، ص (١٤٩٢) .
(١٤) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص (٧٦) .
(١٥) Thomas W. Arnal, Adalf Grahmann :
The Islamic Book, The pegaaus Press
1922, p. 34.
(١٦) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة :
مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٦٧م ، ص ٥٩ .

الطفلة

واحتفالات
مصر
وأعيادها
قبل الحكم
العثماني

الدكتور شوقي عبد القوي عثمان

تميزت مصر منذ تاريخها القديم بتعدد أعيادها واحتفالاتها على مدار العام فلا يمر شهر دون عيد أو احتفال، وأعني بالاحتفالات هنا الاحتفالات العامة المناسبة أو ذكرى شعبية أو دينية بل أن هناك من الأعياد ما عرفته مصر منذ آلاف السنين ولا زال يحتفل به إلى الآن كاحتفال رأس السنة المصرية وشم التسميم والاحتفال بعيد وفاء النيل الذي أبطل الاحتفال به منذ حوالي ثلاثين عامًا تقريباً .

وهكذا فإن احتفالات المصريين وأعيادهم دينية كانت أم عامة إنما هي تعبر عن تراثها الحضاري العتيق الذي هو نتاج التفاعل بين جماعات إنسانية عديدة انصهرت كلها في البوتقة المصرية لتخرج في النهاية أعياداً مصرية خالصة .

ويمر الزمن على الكثافة وتزداد الأعياد والاحتفالات ، فقد شهدت مصر قدوم غزاة مختلفين وديانات عدة ولكل غاز وكل دين أعياد واحتفالات فتمثلت مصر كل هذا واحتفلت به .

وعند الحديث عن الطفل والاحتفالات والأعياد المصرية في العصر الاسلامي يجب أن نذكر أن هذا الموضوع لم يطرق في كتابات المؤرخين المعاصرين كموضوع مستقل في كتاب أو فصل أو مقال وإنما كان يأتي ذكره عرضاً ضمن سياق موضوع آخر ، وهو ما يشير الى مدى صعوبة البحث في مثل هذا الموضوع . . والطفل الذي سنتناوله بالبحث هو ابن الشعب ابن العامة ، ابن الصانع ، ابن التجار ، ابن الفلاح وليس ابن السلطان أو الملك أو الأمير أو المملوك .

على أنه ينبغي من ناحية أخرى أن نوضح أن العناية بالأطفال في ذلك الزمان كانت فائقة من أوجه كثيرة ، وتبدأ منذ اللحظة التي تستقبله الدنيا فيها ، أو يستقبل هو الدنيا بصراخه أعني ميلاده ، إذ كان مولد الطفل بمثابة احتفال عائلي مهم ، يلقي من أبناء المصريين في ذلك الوقت اهتماماً كبيراً ولا زال ، حيث تأتي القابلة قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات وإذا دخلت القابلة بيتاً حرم على غيرها دخوله ، وقد جرت العادة على أن تأخذ القابلة الثوب الذي نزل فيه المولود . ومما لاحظته « ابن الحاج » أنه إذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذي سوف تأخذه القابلة ، على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذي نزل فيه المولود . وبعد الولادة تأتي النساء على الأم مزغردات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلاً عن المزامير والأبواق التي توضع على أبواب المنزل ، كما يكثر أهل المولود من الأطعمة التي تزيد عن الحاجة . وكانت هذه الاحتفالات تستمر لمدة سبعة أيام ليلاً ونهاراً . . فكل من جاءت للتهنئة جددن لها اللهو واللعب والاستهتار » (١) .

لا يحضر قطع سرّة المولود من الأطفال ، ثم يدخل بعد قطعها تحول عيناه ، وربما يبكي كثيراً في طفولته ، وكانت العادة أن يبقى أهل الوليد على السكين التي قطعت بها السرّة عند رأسه ما دامت أمه جالسة عنده فإذا قامت حملتها معها وتظل تفعل ذلك أربعين يوماً حتى لا يصيبها شيء من الجان حسب اعتقادهم . وكان المولود الذكر يلقي عناية أكبر من الانثى ويتعين على والده أن يقيم « وليمة مولود ذكر » يدعو إليها الأهل والأصدقاء ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخر هذا عدا مظاهر التكريم التي تضاعف لأهم المولود في هذه الحالة (٢) .

وفي ليلة السبع يوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر إن كان فقيراً . أما إذا كان المولود من ذوى السعة عمل له رغيفاً كبيراً وقمعا من السكر وطبقاً من الفاكهة وقفة من النقل وشمعاً ويفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة ، وكان الناس في تلك العصور يعتقدون أن من يأخذ من تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصداق . كما كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجري على المولود في عمره إلى حين موته . أما الأم فكانت ترتدى في يوم السبع الثياب الجديدة الفاخرة وتطوف بأرجاء الدار في موكب كبير تحيطه الشموع من كل جانب وأمامها القابلة تحمل المولود وأمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقاً به شيء من الملح المخلوط بالكُمون تنشره في أرجاء البيت يميناً ويساراً فضلاً عن احراق نوع من البخور يحمي من الأمراض والعين والجان كما يعمل في ذلك اليوم طعام معين كالزلابية والعصيدة توزع على الأهل والمعارف والجيران (٣) .

ومن الاحتفالات التي أجمعت عليها مختلف الطبقات الاحتفال بختان الطفل ويقوم به المزين وعندئذ يقيم أهل الطفل حفلاً كبيراً يدعوون إليه سائر الأهل والأصدقاء ولا بد

وعند قطع سرّة المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال ، ومن الطريف أنه شاع في تلك العصور اعتقاد بأن كل من

للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقوط لأهل الطفل فيضعونها فى « الطشت الذى يطاهر فيه الولد » فإذا كان الختان خاصا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنهم بعد ابن السلطان ، وفى بعض الأحيان بلغ عدد الأطفال الذين ختنوا بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمئة طفل من أبناء الفقهاء والعوام ، هذا عدا أبناء المقربين والأمراء والجند وكثيرا ما طالت الأفراح الخاصة بهذه المناسبة فاستمرت أحيانا بين ثلاثة أيام وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند واللعب والاستعراض كما تفرق كثيرا من الأموال والهبات والخلق (٤) .

ومن الملاحظ ان مختلف الطبقات والثقافات لا زالت متمسكة بالاحتفال بتلك المناسبات الى اليوم وان اضمحلت مظاهر الفخامة فى الاحتفال نظرا للحالة الاقتصادية ولكن الهرج والمرج والفرح ودعوة الأطفال للاحتفال وخاصة السبوع لا زال موجودا .

وفضلا عن الاحتفالات السابقة والتي تتم بالمنازل فقد حرص المصريون على اصطحاب أطفالهم فى الاحتفالات العامة كالاحتفال بوفاء النيل وعيد النيروز والاحتفالات الدينية كمولد النبى صلى الله عليه وسلم وأول ليلة من شهر رجب ودوران المحمل وعيد القطاس وغيرها من الأعياد .

وتعتبر احتفالات « وفاء النيل » (*) وكسر الخليج من الاحتفالات العامة الهامة التى شهدت مصر آنذاك فكان بلوغ النيل ستة عشر ذراعا يشير بوفاء النيل وايدانا ببدء المهرجان القومى الضخم احتفالا بهذه المناسبة التى يشارك فيها الجميع باعتبارها عيداً قومياً يهتم به الجميع ابتداء بالسلطان وانتهاء « بالعامه » كما دأبت المراجع المعاصرة على تسمية أبناء الشعب - وكانت تحيط باحتفالات وفاء النيل وكسر الخليج مظاهر العظمة والفخامة التى ميزت تلك العصور :

فإذا أتم النهر ستة عشر ذراعا يعلق على الشباك الكبير فى الجهة الشرقية من دار المقياس ستر أصغر ليعلم الناس بالوفاء . وتكون هذه الليلة من الليالى العظيمة بمصر حيث يوقد فيها الأهالى القناديل والشموع ويتحول ليل القاهرة الى نور من كثرة الأضواء ويحضر كبار الأمراء ومعهم الاستادار بالخلع التى توزع عادة فى هذه المناسبة ويحضر مقرأوا القرآن حيث يتناوبون القراءة طوال الليل ، كما يحضر المغنون الذين يغنون طوال الليل أيضا (٥) . وفى صباح اليوم التالى يعمل سماء حافل بالشواء والحلوى والفاكهة يحضره السلطان أو من ينيبه من الأمراء ويتخاطف العامة السباط ولا يمنع أحد من ذلك (٦) . وبعد الانتهاء من السباط يبدأ الاحتفال وهو مرحلتان (١) تخليق المقياس (٢) كسر سد الخليج . وكانت المرحلة الثانية تتم فى اليوم الثالث أو الرابع فى الفترة الأولى من أيام الفاطميين ولكن الاحتفال بمرحلتين صار يتم فى يوم واحد أيام المماليك .

ويبدأ الاحتفال بوفاء النيل (*) بنزول السلطان من قلعة الجبل وفى خدمته قادة الجيش والأعيان وخوفا دولته فى الحرايق المزينة بالأعلام والصناجق وسائر أنواع الزينات وفيها الطبلخانات والنقوط حتى يصل المركب الى دار المقياس ، وهناك يمتد السباط السابق ذكره وبعد الفراغ من الطعام يذاب الزعفران فى ماء الورد فى اناء من الفضة ويعطى السلطان الاناء الى الموظف المسئول عن المقياس الذى يلقي بنفسه بملايسه فى الفسقية ومعه ذلك الاناء الفضى فيخلق عمود المقياس بالزعفران ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستر وتفرق الخلع على (من له عادة بذلك) مثل والى الفسطاط رئيس الحراقة السلطانية (الذهبية) ورؤساء حرايق الأمراء حتى يدخل المركب الى فم الخليج وتسير خلفه حراقة السباط المعروفة بالذهبية حرايق الأمراء التى يلعب فيها ويرمى بمدافع النقوط على مقدمتها فى استعراض كبير ،

ويستمر هذا الموكب حتى موقع سد الخليج حيث يكون نائب السلطنة أو حاجب الحجاب ومعه بعضا من كبار الأمراء ينتظرون فوق قنطرة السد وتحمل طبلخانة السلطان على الاكاديش وينزلون قنطرة السد ، وهناك يتوجه السلطان بحصانه من فم الخليج الى السد الترابي حيث ينزل من حصانه ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ثلاث ضربات ثم يركب ثانية فيأتى جمع غفير من الناس بفئوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء فى الخليج ثم ينصرف السلطان الى القلعة (٧) . ويبدو ان الاحتفالات بوفاء النيل كانت احتفالات عظيمة يقصر الواصف عن وصفها اذ يروى ناصر خسرو قائلا ان هذا اليوم من الأيام المشهورة التى لم ير لها مثيلا . . . وحين تبلغ الزيادة تضرب البشائر وتفرح الناس . . . وفى هذا اليوم يخرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخايج وتجرى فيه أنواع الألعاب العجيبة (٨) .

ولم تكن احتفالات وفاء النيل هى المظهر الاجتماعى الوحيد المرتبط بالنيل بل كانت هناك أعياد ارتبطت بالنيل ارتباطا مباشرا وأهمها عيد الشهيد وعيد النيروز .

وكان عيد الشهيد عيدا دينيا ويقام سنويا فى ثامن بشنس وعلى حد قول المقرئى ان الأقباط « يزعمون ان النيل بمصر لا يزيد فى كل سنة حتى يلقي النصارى فيه تابوتا من خشب فيه اصبع من اصابع أسلافهم الموتى (٩) » .

وفى هذا اليوم يتوافد الأقباط من شتى أنحاء البلاد ، كما يخرج أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم وديانتهم رجالا ونساء وأطفالا الى شبرا لحضور هذا الاحتفال الضخم حيث تنصب الخيام بأعداد هائلة على ساحل النيل وفوق الجزر ويجتمع الفرسان بخيولهم يرقصون بها على ايقاعات الطبول وأنغام الزهور ويجتمع المغانى من عرب وغيرهم من جميع أنحاء البلاد وصحبت هذا

العصر مظاهر الانحلال الخلقى والفساد والفوضى اذ ترتكب المعاصى جهارا وتثور الفتن وتقع بعض حوادث القتل (١٠) وفى بعض الأحيان كانت الاحتفالات تستمر لمدة يومين أو ثلاث (١١) وكان يراق فى تلك الاحتفالات كميات ضخمة من الخمر (١٢) .

ومن الأعياد الشهيرة التى ارتبطت بمظاهر الاحتفال بها بالنيل وبمشاركة المسلمين لآخوانهم الأقباط فى الاحتفال بها « عيد النيروز » (*) ويحصل فى أول شهر توت سنويا ويأخذ الاحتفال بهذا العيد مظهرا قوميا عاما فاعتبر ذلك اليوم عطلة عامة فتغلق الأسواق وتعطل المدارس « لا تؤخذ فيها الدروس البتة ولا يتكلمون فى مسألة بل تجد المدارس مغلقة فيلعبون بها حتى لو جاءهم المدرس أو غيره وثبوا عليه واساءوا الأدب فى حقه ، وربما خرخوا الحزمة والقوة فى الفسقية » (١٣) .

وكانت تعمل أصناف خاصة من الحلوى فى ليلة هذا العيد (كالزلابيا والهريسة) وفى صباح العيد يرسل منها للأقارب والأحباب كما يدعون الأهل لتناول الطعام الذى يغلب عليه وجود البطيخ الأخضر والخوخ والبلح وغير ذلك (١٤) .

ومن مظاهر الاحتفال بهذا العيد ما كان يحدث فى شوارع القاهرة وأزقتها من مهرجان كبير حيث يجتمع العامة رجالا ونساء وأطفالا ويختارون شخصا قويا ويسمونه - أمير النيروز - ويغيرون شكله فيدهنون وجهه بالجير أو الدقيق ويصنعون له لحية مستعارة ويلبسونه ثوبا أحمر أو أصفر وطرطورا طويلا من الخوص ويركبونه حمارا ويجعلون حوله الجريد الأخضر وشماريخ البلح ويمسك بيده شئ يشبه الدفتر كأنه يحاسب الناس . . . ويطوف هذا الموكب فى شوارع القاهرة وأزقتها على البيوت والأسواق فيقف على كل باب ، سواء من الأكابر أو من العامة ويكتب عليه ايصالا بأموال وأشياء معينة يجب عليه دفعها فورا والا أهانوه بصب الماء والتراب

عليه وظلوا مرابطين أمام داره حتى يأخذوا ما فرضوه عليه (١٥) .

ومن مظاهر الاحتفال الأخرى بهذا العيد وقوف العامة فى الطرقات ليتراجمون بالبيض ويتضاربون بانطاع الجلود ويتراشون بالماء فلا يجسر أحد على الخروج من بيته (١٦) .

واعتبر هذا اليوم عطلة عامة يتحرر فيه الناس من كل قيود حياتهم وتقاليدهم بما فى ذلك سطوة القانون فلم يكن الوالى يحكم لاحد ممن ناله الضرر من جراء الجرائم التى كانت تقع فى يوم النيروز . كما كان الأطفال لا يذهبون الى المدارس لتلقى العلم بل كانوا يشاركون فى تلك المهرجانات بالصياح والتهليل واللعب (١٧) .

هذا عن الأعياد العامة المتعلقة بالنهر الخالد واهب الحياة ومشراكة مختلف طوائف الشعب فيها من كبار رجال الدولة والعامة من الرجال والنساء والأطفال من مسلمين ونصارى ويهود . أما الأعياد الدينية فقلما مضى شهر دون أن تشهد البلاد عيداً دينياً الا وشارك المسلمون النصارى فى أعيادهم كما شاركهم النصارى أيضاً ومن أهم الأعياد الاسلامية المولد النبوى ، دوران المحمل ، ليلالى الوقود شهر رمضان ، عيد الفطر ، خروج المحمل ، عيد الأضحى .

ويعتبر الاحتفال بالمولد النبوى من أعظم الاحتفالات التى تفوق الوصف فهو أول الأعياد الدينية العامة فى جميع البلاد الاسلامية . وحرص سلاطين المماليك وعامة الشعب على الاحتفال بهذا العيد احتفالاً عظيماً يليق وجلال المناسبة . وفى مستهل ربيع الأول يبدأ الاحتفال بالمولد النبوى حتى اذا ما حلت الليلة الكبرى وهى ليلة ثانى عشر من ذلك الشهر أقام السلطان بالحوش السلطانى بالقلعة خيمة ذات أوصاف خاصة سماها المعاصرون خيمة المولد ، وأول من صنع هذه الخيمة السلطان قايتباى اذ كلفها ثلاثين ألف دينار واعتبرت

فى حينها من عجائب الدنيا وبعد الانتهاء من اقامتها يوضع عند أبوابها أحواض من الجلد تملأ بالماء المحلى بالسكر والليمون ثم تعلق حولها الأكواب الفاخرة المصنوعة من النحاس الأصفر ، ويصطف حولها طائفة من غلمان الشرا بখানে لمناولة الوافدين من الناس لا فرق بين كبير وصغير (١٨) . ويبدأ الاحتفال بتلاوة آى من الذكر الحكيم فيتعاقب المقرئون وكلما فرغ أحدهم أنعم عليه السلطان بخسمائة درهم فضة - وبعد صلاة المغرب تمد أسمطة الحاوى السكرية المختلفة الألوان ذو كل ويتخاطفها الناس للتوسعة على أبنائهم (١٩) .

هذا هو احتفال الدولة الرسمى بالمولد ولكن الناس كانوا يحتفلون بالمولد على طريقتهم فكانوا يقيمون حفلاتهم بهذه المناسبة فى منازلهم أو أمامها فيتلى القرآن الكريم ثم يعقب ذلك الانشاد بمصاحبة الآلات الموسيقية ثم حلقات الذكر فيقوم الواحد منهم برقص وينادى ويبكى ويتخشع وربما مزق ثيابه على حين تطل النساء والأطفال من أسطح البيوت المجاورة للاحتفال (٢٠) .

وكانت ليلة أول رجب من مواسم المصريين المهمة فكان الاحتفال به يعم جميع طوائف المصريين على اختلاف أحوالهم الاقتصادية ، حيث يصبح الآباء أطفالهم الى سوق الحلاويين « وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن المناظر ، فانه كان يصنع فيه من السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى العلاليق - واحداها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل ، وتشتري للأطفال . فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده ، وتمتلى أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى موسم نصف شعبان ومولد النبى (٢١) .

وفى المساء يجتمع الرجال والنساء والأطفال حول المنشدين والقراء فى الاحتفال

بهذه المناسبة • وفى ليلة القنطرة يجتمع الناس فى المسجد الأعظم ، ويزيدون وقود القناديل ويفرشون البسط والسجاجيد داخل المساجد وعليها الكيزان والأباريق بالمشروبات ويستمعون الى مشاهير قراء عصرهم وهم يتلون آيات القرآن الكريم كذلك كانت نصف شعبان من مناسبات شراء الحلوى للأطفال وفيها كانت تسطع المساجد بالأضواء ويتحول كل ليل المدينة الى نهار لان الناس كانوا يربطون الحبال بالشرفات والأعمدة ويعلقون عليها عددا كبيرا من القناديل المضاءة وتمتلىء المساجد بالرجال والنساء والأطفال احتفالا بالمناسبة (٢٢) •

ومن أهم احتفالات المصريين تلك التي كانت تتم فى موسم الحج حيث اهتم به الجميع حكما ورعية • وفى هذا الموسم كانت تدب الحركة والنشاط فى أوصال المجتمع فتزدهر الأسواق المخصصة لبيع لوازم الحجاج وينتظر العامة ذلك الاحتفال بشوق وشغف • فكانت الكسوة الشريفة توضع على جمل مزين يطوف القاهرة والفسطاط فيما اصطلح على تسميته انذاك « بدوران المحمل » (*) وكان سلاطين مصر يولون كسوة الكعبة اهتماما بالغاً وكان هناك موظف خاص للإشراف على تجهيزها هو - ناظر الكسوة - الذى كان ينفق على اعدادها من الأوقاف المخصصة لهذا الغرض (٢٣) •

وحرص المصريون على اختلاف مشاربهم على المشاركة فى احتفال دوران المحمل الذى كان يدور مرتين سنويا فى شوارع القاهرة والفسطاط فى شهرى رجب وشوال ، وفى رجب ينادى بدوران المحمل ثلاثة أيام ثم يدور فى اليوم الرابع وفى أثناء الأيام الثلاثة يقوم الناس بالاستعداد ليوم الدوران ، ويقوم أصحاب الحوانيت التي سيمر بها المحمل بتزيين حوانتهم وهناك تبئت النسوة والرجال والأطفال حتى يتمكنوا من مشاهدة موكب

المحمل فى صباح اليوم التالى ، وجرت العادة أن يكون دوران المحمل فى يوم الاثنين أو الخميس • وفى أثناء دورانه تحتشد جموع الناس كبارا وصغارا لمشاهدة الموكب العظيم وهو يشق طريقه من باب النصر وقد سار جمل المحمل يتهدى وعليه أثواب الحرير الملون وفوقه المحمل قد غطى بالأقمشة الحريرية تعلوه قبة فضية وأمام هذا الموكب تركض كوكبة من الفرسان بملابس الميدان الزاهية على حين تخطف معداتهم وأسلحتهم أبصار المتفرجين ببريقها وتعلو صيحات الإعجاب من جماهير العامة المحتشدين على جانبي طريق الموكب وهم يرون استعراض الفرسان لمهاراتهم فى فن القتال وبينهم مجموعة من صغار المماليك يؤدون بعض الألعاب البهلوانية بالرماح وهم وقوف على ظهور خيولهم • وتختلط أصوات الجماهير الصاخبة بدقات الطبول وأصوات الكوسات النحاسية • ويمضى الموكب الصاحب وخلفه الرجال والأطفال الى ميدان الراحة تحت القلعة حيث يطل عليه السلطان وتشتد جلبة الاحتفال والاستعراض ثم تتجه الجموع الى الفسطاط حيث يخترق الموكب شوارع المدينة الرئيسية ثم يعود ثانية الى ميدان الرميطة تحت القلعة • ويتكرر هذا الاحتفال الصاحب ولكن الموكب الصاحب لا يخرج الى الفسطاط بل يخرج الى الريدانية مباشرة فى طريقه الى بلاد الحجاز * •

ويعتبر شهر رمضان أعظم الشهور التي يحتفل بها احتفالا كبيرا ومتصلا طوال أيام الشهر وكان الأطفال يسعدون بهذا الشهر جدا فهم يسهرون فى لعب وفرح من بعد الإفطار حتى السحور •

ويصف ابن بطوطة احتفال المصريين برؤية هلال رمضان « وعادتهم فيه ان يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى ، ويقف على الباب نقيب المتعلمين فاذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ومشى بين يديه

قائلا : بسم الله سيدنا فلان الدين ، فيسمع القاضي ومن معه فيقومون له ويجلسه التقيب فى موضع يليق به فاذا تكلموا هناك ركب القاضي ويركب من معه أجمعين وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة وهو مرتقب الهلال عندهم وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه القاضي ومن معه فيرتقبون الهلال ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ويصل الناس مع القاضي الى داره ثم ينصرفون ، هكذا فعلهم فى كل سنة « (٢٤) »

وقد شهد برنارد دى برينياخ ليلالى رمضان فى القاهرة ، فوصف وسائل السرور عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم . أما فابر الذى زار مصر سنة ١٤٨٣ م فذكر ليلة دخوله القاهرة لكثرة الأنوار والمشاعل فى الطرقات والفوانيس المختلفة الأشكال والألوان التى يحملها الكبار والصغار ، ولما استفسر عن سبب كل هذه الجلبة قيل له أن الشهر رمضان وإن المسلمين يحتفلون به على هذا الوجه . كذلك لاحظ الرحالة سيمون سيمولى أن الحوانيت - لا سيما محلات الطعام والمطابخ - تظل أبوابها مفتوحة طوال ليلالى شهر رمضان (٢٥) .

وبعد شهر رمضان يحل عيد الفطر ويستعد الناس لهذا العيد فيسهرون ليلة العيد حتى ساعة متأخرة من الليل فى إعداد الملابس الجديدة لأطفالهم وإعداد الزخارف أما الكعك وغيره من أصناف الحلوى يكون قد تم إعدادها قبل نهاية شهر رمضان ليتبادلوا بها التهنة فى العيد وفى الحقيقة بأن أسواق القاهرة والاقليم تكون مزدهرة حيث توجد أنواع كثيرة من الحلوى والتمائيل السكرية التى يشتريها الآباء لأطفالهم وإلى أطفال جيرانهم وأقاربهم ومع ذلك يفضل كثيرون أكل السمك المملح المشقوق فى عيد الفطر . وفى صباح أول أيام العيد يجتمع أهل الحي أمام

منزل الامام الذى سيصلى بهم صلاة العيد فى المسجد فاذا خرج اليهم زفوه كبارا وصغارا حتى المسجد وبأيديهم القناديل وهم يكبرون طوال الطريق وبعد انتهاء الصلاة يعودون به الى منزله بنفس الصورة التى أحضروه بها .

وبعد انتهاء صلاة العيد يهرع الناس الى لقافة حيث يخرجون جماعات ومعهم نساؤهم وأولادهم حيث يغنون ويمرحون ويتوجه البعض الآخر الى النيل والبرك والمتنزهات العامة فيؤجرون القوارب ويتنزهون على صفحة المياه وهم يهضون ويطربون ومعهم نساؤهم وأطفالهم (٢٦) .

ولم تختلف احتفالات الناس بعيد الأضحى عن عيد الفطر سوى أنهم كانوا يتهادون ، بأطباق اللحم بدلا من الكعك (٢٧) .

وفضلا عن احتفالات وأعياد المسلمين كانت هناك أعياد النصارى وقد شاركهم المسلمون احتفالاتهم وأعيادهم ولم يكتفى المسلمون بذلك بل زادوا على ذلك بأنهم كانوا يهادون أهل الكتاب بما يحتاجون اليه من الخرفان والبطيخ والبلج . . . فى أعيادهم ومواسمهم فاذا حلت أعياد المسلمين رد لهم أهل الكتاب الجميل بمثله (٢٨) .

ومن أهم أعياد النصارى عيد الميلاد وفى هذا العيد كان النصارى يوقدون المصابيح بالكنائس ويزينونها ويلعبون بالمشاعل . . يقول المقرئى انه «شاهد احتفالات الميلاد بالقاهرة وسائر أقاليم مصر فكانت الشموع المزينة المصبوغة بالألوان الرائعة تباع فى هذا العيد ويشتريها الناس كبارا وصغارا على اختلاف طبقاتهم ودياناتهم وعرفت هذه الشموع باسم الفوانيس وقد بالغ معاصروه فى الانفاق على تزيينها (٢٩) » .

ومن أهم أعياد النصارى عيد الغطاس وكان الاحتفال به يتم فى حادى عشر طوبة فى ذكرى تعميد المسيح عليه السلام رفى

الشماعين من الجانبين معمور الحوانيت بالشموع الموكبية والفانوسية والطراقات ، لا تزال حوانيته مفتوحة الى نصف الليل . . وكان يباع فى هذا السوق كل ليلة من الشمع قدر كبير وكان يعلق بهذا السوق الفوانيس فى موسم الغطاس ، فتصير رؤيته فى الليل من أنزه الأشياء وكان به فى شهر رمضان موسم عظيم لكثرة ما يشتري ويكترى من الشموع الموكبية التى تزن الواحدة منها عشرة أرطال فما دونها ومن الشمع الذى يحمل على العجل ويبلغ وزن الواحدة منها القنطار وما فوقه . »

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان مما بلى سوق الشماعين . . كان يباع فيه من الدجاج والاوز شئ كثير ، وفيه حانوت فيه العصافير التى يبتاعها ولدان الناس ليعتقوها فيباع منها فى كل يوم عدد كثير جدا ويبيع العصفور منها بفلس . . . وكان يوجد فى كل وقت بهذه الحوانيت من الأقفاص التى بها هذه العصافير آلاف . . »

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان مما بلى ما يتخذ من السكر حلوى . . وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن الأشياء منظرا فانه كان يضع فيه السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى العلالق - واحدها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل تشتري للأطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده وتمتلى أسواق البائدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى نصف شعبان . . وكذلك كانت تروق رؤية هذا السوق فى موسم عيد الفطر « (٣٣) . »

وفى ختام القول يجب أن نذكر أن أغلب الاحتفالات التى سبق ذكرها لا تزال موجودة حتى الآن ويشترك فيها الجميع . وان اختفى بعضها منذ وقت قريب كالاحتفال بوفاء النيل ودوران المحمل . والشئ الجدير بالذكر

هذا العيد كان النصرارى يغمسون أولادهم فى الماء رغم شدة البرد اعتقادا منهم بأن ذلك يقيهم من المرض طوال حياتهم ويصف المقريزى احتفالات ذلك اليوم « وقد حضر النيل فى تلك الليلة الوفا من الناس من المسلمين والنصارى منهم من فى الزواريق ومنهم من فى الدور الدانية من النيل ومنهم من على الشطوط . لا يتناكرون كل ما يمكنهم اظهاره من المأكول والمشارب وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهى والعزف والقصف . وهى أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب (٣٠) . »

هذا عن أهم الأعياد والاحتفالات التى شارك فيها الصغار والكبار لهوهم وفرحهم ومرحهم ومما هو جدير بالذكر انه كان لخيال الظل (*) فى الأعياد والاحتفالات مجالات هامة حيث كان سراق الناس يستقدمون المخاييلين (اللاعبون بخيال الظل) فى احتفالاتهم كما طاف المخاييلون بالقرى والأحياء بالمدن فى موالد الأولياء والمناسبات الدينية والعامة حيث يقومون بالترفيه عن المدعوين فى حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم فى الأسواق والأعياد ليتفرج عليها الكبار والصغار (٣١) . »

وفضلا عن خيال الظل الذى استمتع الصغار والكبار على حد سواء بمشاهدته كانت توجد أيضا البهلوانات والحواة والدبابة ، الذين يلعبون بالدببة والقرادة ، الذين يلعبون القروود كل هذا وغيره كثير مما كان يتسلى به الأطفال والكبار فى الاحتفالات والأعياد (٣٢) . »

والجدير بالذكر أنه كانت هناك أسواق بالقاهرة يفد إليها الآباء بصحبة أطفالهم خاصة فى الأعياد والاحتفالات أهمها أسواق الشماعين ، الدجاجين والحلاويين والواقع أن أخبار هذه الأسواق كما أوردها المقريزى تلقى كثيرا من الضوء على جوانب مهمة عن الأطفال والاحتفالات ولنترك المقريزى يعطينا صورة عن تلك الأسواق . »

« سوق الشماعين » هذا السوق من الجامع الأقرم الى سوق الدجاجين . . وقد أدركت سوق

والملاحظة هو ان كثير من مظاهر الاحتفال بأى مناسبة لم تتغير كثيرا عن ذى قبل .

فها نحن فى العصر الحديث فى العيدين مثلا نجد الأطفال يلبسون الملابس الجديدة ويخرجون الى المتنزهات والبرك ويركبون القوارب فى النيل بنفس الصورة القديمة . فى رمضان مثلا بعد الافطار يسهر الأطفال فى الشوارع حاملين فوانيسهم ويلعبون حتى يمر المسحراتى فيسيرون معه . وهذه الصورة تكون أوضح فى الريف منها فى المدن حيث انتشرت وسائل الاعلام الحديثة التى بدأت تغرز أنماطا سلوكية جديدة . وأتذكر ونحن أطفال فى المدينة أننا كنا نمر على المنازل المجاورة فى شهر رمضان ونغنى « وحوى يا وحوى .. » ادبنا العادة آه يا ستى « لا أتذكر الأغنية بكاملها . فكانت ربة الدار تعطينا بعضا من النقل والسودانى وغيره .

بل أن وسائل التسلية فى الأعياد والاحتفالات لم تختلف كثيرا عن ذى قبل فنجد الآن والى وقت قريب خيال الظل ، والسفيرة عزيزة ، والحواة ، والقراذلية وغيرها من ألعاب التسلية .

هذه صورة تكشف عن حقيقة مؤداها ان ماضينا لم يمت ، وانه لم يزل حيا فى حاضرنا ووجداننا فما أجدرنا ان نفتش عن ملامح مصرنا فى ماضيها ، حتى نتعرف على قسمة حاضرها ولعل هذا يحل المشكلة المفتعلة حول الأصالة والتجديد ، فالزمن يمضى حقا ولكن التراث يظل حيا ، وإن واءم نفسه مع مقتضيات التطور الزمنى أو التاريخى .

وقد يقتضى الأمر أن نسجل تراثا على وشك ان ننساه فى غمرة الموجة الاعلامية التى تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التى تفترض وجودها فى مجتمعنا ، على حين انها لا توجد سوى فى أدمغة المؤلفين الكرام . ناسين ان من ينسى تراثه أشبه بالسفينة الذى يبدد ثروته التى ورثها ثم يحاول العيش على الاستجداء من الآخرين .

وفى حقيقة الأمر نود أن نعيد القول بصورة أخرى نظرا لخطورة الأمر فانه رغم طول الفترة التى استمرت فيها عادتنا وتقاليدها ثابتة لم تتغير الا أنه من المتوقع ان تتغير تلك العادات والتقاليد ولا يمكن الجزم بنوع هذا التغير ، هل هو تغير فى أسلوب الاحتفال أم اختفاء بعض الاحتفالات أم غير هذا !!

والشئ المؤكد انه سيحدث تغير بالقطع وفى خلال سنوات قليلة نظرا لانتشار وسائل الاعلام المرئية وما تبثه من سموم وارسائها لقيم جديدة وافدة فضلا عن جذبها الناس للجلوس فى المنازل بالاضافة الى ضعف الروابط الأسرية فى تلك الأيام ناهيك بروابط الجيرة علاوة على اهتمام الناس الدائم بالمادة وسعيهم الدائب ورائها عملا وتفكيراً .

لكل هذا فان حدوث بعض التغيرات الاجتماعية فى الاحتفالات والأعياد أمر وارد ونرجو أن تقوم عدة بعثات علمية لتسجيل تلك الاحتفالات فى القرى والمدن تسجيلاً صوتياً ومرئياً ومكتوباً قبل ضياع الوقت .

الأطفال

بُ

عَ

لُ

بين الاسنبراد والاسنلهاام

وداد حامد طلبه

تمتلئ اسواقنا بلعب الاطفال التي يتم ابتكارها بواسطة عقول أجنبية ، كما تتم صناعتها في مصانع أوروبا أو أمريكا أو الصين أو اليابان ، أو غيرها من بلاد العالم الشرقية أو الغربية . ومع أن اللعب التي يتم ابتكارها وتصنيعها محليا مازال لها وجود ، وخصوصا في الريف المصري . الا أن تلك اللعب المستوردة بدأت منذ فترة طويلة تغزو البيت المصري . فلم يعد يقتنيها أطفال المدن وحدهم بل أخذت هذه « السلع » تجد طريقها الى القرية المصرية . وهذا الواقع المتمثل في تغلغل مختلف أنواع اللعب الأجنبية في كل بقعة من مصر يشكل خطرا يواجه امكانات تواجد اللعبة الشعبية كما يشكل خطرا يواجه نمو الروح الابتكارية التي تستلهم الموروث وتراعى البيئة في مجال صناعة اللعب .

كيف يمكن لنا ، فى مواجهة الكم الهائل والمتنوع من الدمى ولعب الاطفال المستوردة أن نتيج لعبا بديله نعبر عن واقع الثقافة الشعبية ونحول السمات - الشخصية للحضارة المصرية ؟

ولكيلا يساء بنا الظن ، يهمنى أن نؤكد أننا لسنا ضد استخدام العلم الحديث وأساليب الصناعة المتقدمة فى صنع لعب الاطفال . ونحن لا نسعى هنا الى محاربة هذه اللعب المتطورة ننادى بالعودة الى الماضى واللعب فى الطين ، بل نسعى الى طرح فكرة الاستفادة من ذلك التقدم العلمى بصورة واعية تأخذ فى اعتبارها أسلوبنا الخاص الذى تمليه علينا خصوصية مجتمعنا وثقافتنا بما يشملها من أفكار وقيم وعقائد متوارثة .

ان الخطر الحقيقى فى ممارسة الطفل للعبة بهذه الدمى المستوردة هو من وجهة نظرنا - حصر ذهن هذا الطفل داخل نمط جمعى موحد فى التفكير تفرضه ثقافة هذه أو تلك الدولة المنتجة والمصدرة لهذه أو تلك اللعبة ، وهى بالضرورة ثقافة تختلف تماما عن ثقافتنا وعاداتنا وقيمنا وواقع بيئتنا المحلية .

من ناحية أخرى فان شيوع تداول هذه اللعب - المستوردة - وجعلها فى متناول الجميع سيؤدى الى قتل ملكة الابداع والتخيل لدى الطفل ، لانه يتحول شيئا فشيئا الى مجرد مستقبل بدلا من مبدع ومبتكر .

النقطة الأخرى التى نود طرحها فى هذا المجال هى ضرورة العودة الى الاعتماد على الخامات المحلية المتاحة فى بيئتنا . فالى جانب سهولة الحصول على هذه الموارد من البيئة فهى أيضا تساهم فى عمليات إعادة التوازن والتآلف بين الطفل والبيئة التى نشأ فيها ، كما تساهم فى تدعيم وجوده الثقافى المستقل .

ومشاركة منا ، من أجل السير فى هذا الطريق ، ومن أجل المساهمة فى المحافظة على طابعنا القومى وتأصيله ، فانه يصبح لزاما

علينا ، كعاملين فى مجال المأثورات الشعبية أن نعرض بعض النماذج المصرية الشعبية من لعب الأطفال ونضعها أمام السادة المخططين والمهتمين بهذا المجال ، لبحث إمكان استلهم عناصر هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة الشعبية .

هذه النماذج من اللعب الشعبية بالرغم من بساطتها وسذاجة مظهرها ، الا أننا نلاحظ أن بعضها له من المقومات ما يجعل المصمم الحديث للعب الأطفال قادرا على أن يستحدث أشكالاً عصرية تحمل الخصائص البيئية والسمات المصرية - وذلك اذا وضعنا فى الاعتبار أن موارد صانع اللعبة الشعبية لا تتيح له الا استخدام خامات رخيصة كالورق المقوى والخشب والجبس والسلك وما شابه ذلك من الخامات البسيطة .

ولعله من المفيد فى هذا المجال أن نشير الى بعض الجهود التى بذلت فى مجال استلهم عناصر شعبية ، ومعظمها محاولات فردية تجريبية نذكر منها على سبيل المثال تلك التصميمات التى قامت بها المصممة السيدة بدر حمادة لاستلهم فكرة « عروسه المنجد » وهى العروسة المصنوعة من القماش والمحشوة بالقطن . ويجوز لنا أن نتسائل هنا عن إمكان احياء فكرة مصنع للعب الأطفال - تلك الفكرة التى طرحت منذ أكثر من عام مع أنها لم تخرج الى حيز التنفيذ حتى الآن .

العمل الميدانى والتصنيف :

تقوم المعلومات الوصفية المتضمنة فى هذا البحث على النماذج العينية التى أتيج لنا اقتناؤها فى أثناء العمل الميدانى الذى قمنا به فى بعض المدن والقرى (الأقصر - نقادة - المنيا - الفيوم - الوادى الجديد) وفى أحياء القاهرة الشعبية فى الفترة من ١٩٧٦ الى ١٩٨٥ . وقد حصلنا على هذه النماذج من الباعة فى الأحياء الشعبية ، أو الساحات التى تقام بها موالد الأولياء ، أو من الباعة فى المقابر « القرافة » ، وخاصة فى فترات الأعياد ، وهناك بعض اللعب التى حصلت عليها مباشرة من الورش التى تصنعها

وصف اللعبة : نموذج رحاية - جمل - عروسة .

نموذج رقم ٢ :

اسم اللعبة : حمار خشبي .

الخامات التي صنع منها : خشب أبيض - خيط - مسامير .

وصف اللعبة : جانبا النموذج مثبتان على قاعدة خشبية وبينهما فراغ به الرأس والذيل مثبت بكل منهما قطعة من الخيط تمر من قُقب في أسفل منتصف القاعدة .

الزخارف : ألوان (أحمر « حلاوة » - أخضر) حددت بهما ملامح الوجه وشكل الذيل أما الجسم فقد تميز بنقط من اللونين بصورة متبادلة .

الأداء : عند جذب الخيط الموجود أسفل القاعدة ، يتحرك كل من الرأس والذيل تصاعديا .

المقاسات : الارتفاع ٨ سم

العرض ٦ سم

سمك الفراغ ١ سم

مساحة القاعدة ٤ × ٦ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة - القاهرة - ١٩٢٦ .

كيفية الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ٥ قروش .

نموذج رقم ٣

اسم اللعبة : عربة « كارو » .

الخامات التي صنعت منها اللعبة : خشب أبيض - مسامير .

بالإضافة الى بعض النماذج التي قدمت لي كهدايا من بعض أصدقائي الأطفال في محافظة قنا . والقليل جدا من هذه اللعب ، خصوصا تلك التي تمثل أشكالها آلات موسيقية ، فقد حصلت عليها من الباعة الجوالين في مناطق وسط القاهرة . وسنقوم بتوضيح ذلك بالتفصيل في البطاقة الخاصة - ببيانات كل نموذج .

أما نماذج لعب الأطفال المتحفية - أي تلك المجموعات المعروضة في المتاحف ، « المصرى - القبطى - اليونانى - الاسلامى » ، وكذلك المجموعه الخاصه بالباحث « وين رايت » التي كان قد اقتناها من احدى قرى محافظه سوهاج وأودعها المتحف الاثنوجرافى بالقاهرة فلن نقوم هنا بتناولها ، على الرغم من ادراكنا للاهمية التي تعنيها دراسة تلك النماذج المتحفية التي تبرز اهتمام الانسان المصرى بلعب الأطفال الشعبية منذ بدء تاريخنا الحضارى ، واستمرار هذا الاهتمام عبر الحضارات والعصور المتتالية (الفرعونى - اليونانى - الرومانى - القبطى - الاسلامى) فمثل هذه الدراسة تلقى الضوء على نشأة وتطور هذه اللعب ، وتتبع عمليات الاضافة والحذف التي تعرضت لها خلال مراحلها المختلفة حتى وصلت الينا فى شكلها الحالى .

نعرض هنا - بعض النماذج مما أبدعته العقلية الشعبية فى مجال لعب الأطفال وسيكون تصنيفنا لهذه النماذج على أساس الخامات التي صنعت منها اللعبة ، ونوع الحركة التي تؤديها كل لعبة ، والأصوات التي قد تصدر نتيجة لهذه الحركة .

نموذج رقم ١ :

اللعبة : مجموعة من الدمى الفخارية .

(رحاية - جمل - عروسة)

مكان الاقتناء : قرية دنفيق ، مركز نقادة محافظة قنا - ١٩٨٣ .

وصف اللعبة : يتكون هذا النموذج من وحدتين ، الأولى على هيئة حمار كالنموذج رقم « ٢ » إلا أن رأسه ثابت وتوجد في الفراغ الذي بين رجليه الأماميتين عجلة أما من الخلف فتتصل به عربة تسير على عجلتين .

الزخارف : حددت ملامح وجه الحمار باللونين (الأحمر « الحلاوة » والأخضر) أما الجسم فمنقط باللونين وتميزت العجلة بمساحات واضحة .

الأداء : تسير العربة على العجلات الثلاث عندما يدفعها الطفل .

المقاسات : الارتفاع ١١ سم العرض ١٨ سم سمك الحمار ٢ سم طول ضلع مربع العربة ٨ سم - قطر العجلة الامامية ٣/٥ سم الخلفية ٥/٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة - القاهرة - ١٩٧٦ .

الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ١٠ قروش .



نموذج رقم ٤

اللعبة : دمية على هيئة امرأة .

الغاية : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : عروسة من الطين المحروق على شكل امرأة .

الزخارف : استعاض الفنان عن وضع تأثيرات باللون بعمل تأثيرات بالحفر الغائر حدد بها ملامح الوجه والسرة .

الأداء : ثابتة .

التشكيل : باليد .

المقاسات : الطول ١٨ سم

العرض : ١٠ سم

السمك : ٤ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : نجع الشيخ على - مركز نقادة - محافظة قنا - أغسطس ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمة مصطفى على الشهيرة بـ « بطاطا » وهي صانعة النموذج .



نموذج رقم ٥

اسم اللعبة : دبور .

الخامات المصنوع منها : خشب - خيط دوبارة أو « قيطان » .

وصف اللعبة : شكل مخروطي أو كمثرى من الخشب مثبت به من أسفل مسمار حديدى .

الزخارف : لا يوجد .

التشكيل : بطريقة الخروط .

الأداء : عند اللعب يلف الصبي خيط دوبارة حول كل جسم اللعبة مبتدئاً من أسفل وعند دفعها الى الأرض ينفصل عنها، الخيط فتظل تنف حول نفسها مدة طويلة .

المقاسات : الطول ٧ سم القطر ٣/٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : الدراسة - القاهرة - ١٩٨١ .

الحصول على النموذج : الشراء .

ملحوظة : يسمى هذا النموذج في بعض المناطق « نحلة » وكانت تصنع - في صورتها الاولى من (نواة الدومة : نقاية ثمرة الدوم) .

نموذج رقم ٦

اللعبة : جمل

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على شكل جمل ذى سنم .

الزخارف : باللون الأزرق « الزهرة » وتمثل بالنسبة للنموذج الأيمن شكل جريد النخل وفى الأيسر خطوط بسيطة .

الأداء : ثابت .

المقاسات : نموذج أ الأيمن :

الطول ١٣ سم

العرض ١٢ سم

السبك ٥ سم

نموذج ب الأيسر

الطول ١٢ سم

العرض ١١ سم

السبك ٥ سم

التشكيل : باليد .

مكان وتاريخ الاكتناء : قرية دنفيق مركز نقادة - محافظة قنا - أغسطس ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من محمد مسعود صانع النماذج .

الملاحظات : وحدة الجمل من الرموز الشعبية الشائعة نجدها فى الرسوم الجدارية للمنازل وعلى الأكلمة الشعبية وتطرز على حواف الطرح الخاصة بالسيدات ، وهى تذكرنا بالمحمل أما الزخارف توحى بشكل جريد النخل فهى تشي بما يحتله النخيل من مكانة خاصة لدى الرجل الشعبى .

نموذج رقم ٧

اللعبة : عروس تركيب جملا .

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على هيئة عروس مثبتة على ظهر جمل .

الزخارف : لا توجد .

الأداء : ثابتة .

المقاسات : الارتفاع ١٦ سم

العرض ١٥ سم

السبك ٨ سم

التشكيل : يدوى .

مكان وتاريخ الاكتناء : نجع الشيخ على - مركز نقادة - محافظة قنا سبتمبر ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمة على الشهيرة بـ « بطاطا » وهى صانعة النموذج . وهى تبينه مقابل ٥ أو ١٠ قروش أو مقابل رغيف من الخبز الشمسى .

الملاحظات : العروس التى تركيب الجمل من العناصر المرتبطة بالبيئة الشعبية ، فقد كانت العادة أن تزف العروس الى بيتها فى هودج محمول على جمل .

نموذج رقم ٨

اللعبة : طبله « دربكة »

الخامات التى صنعت منها : النموذج الأيمن « أ » فخار - ورق .

النموذج الأيسر « ب » : فخار - جلد

- شريط به شرائيب .

وصف اللعبة : نموذج مصغر للعبة الكبيرة
الشائعة فى الريف .

الزخارف : النموذج «ب» مطلى باللون الأحمر
وعلى محيط اللعبة دائرة يوجد شريط
قماش به شرائب حمراء .

الأداء : تصدر اصوات عند الدق عليها باليد .

المقاسات : النموذج « أ » الطول ١٥ سم

القطر ١١ سم

النموذج «ب» الطول ٢١ سم

القطر ١٣ سم

التشكيل : على الدوائر الخاص بتشكيل
الفخار .

مكان وتاريخ الاقتناء : نموذج « أ » -
الفسطاط - القاهرة ١٩٨٣ .

نموذج «ب» - الحسين - القاهرة
١٩٨٠ .

الحصول على النموذج : بالشراء ، سعر « أ »
١٠ قروش ، «ب» ٢٥ قرشا .

نموذج رقم ٩

اللعبة : ربابة .

الخامات : عصا من الخشب - سلك - « علبه
صلصة » صغيرة مستديرة - ورق -
عصا من الجريد - خيط .

وصف اللعبة : نزع كل من جانبي اللعبة
ويغطى واحد منهما بورق أما العصا
فمثبتة فى ثقبين فى اللعبة ومشدود
بين طرفيها سلك .

وقوس الربابة عبارة عن عصا من
الجريد مشدود عليها وتر .

الزخارف : ألوان مائيه حمراء على يد الربابة
والقوس .

الأداء : تصدر أصوات عند احتكاك وتر

القوس مع السلك المثبت على جسم
الربابة .

المقاسات : الطول ٤٣ سم

قطر العلبه ٥/٥ سم

السلك ٤ سم

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال - شارع
هدى شعراوي - القاهرة ١٩٧٦ .

كيفية الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشا .

نموذج رقم ١٠

اسم اللعبة : طيلة .

الخامات التي صنعت منها : عصا من الجريد
- علبه صفيح صغيرة مستديرة - ورق

- خيط خرز أو حبات « ذرة » .

وصف اللعبة : علبه فى حجم « علبه التونة »
مفرغة الجانبين ومكسوة بالورق ومثبت
بها ويمر من ثقبين فيها العصا وعلى كل
من جانبيها قطعة من الخيط تنتهى
بخززة أو حبة ذرة .

الزخارف : ألوان مائيه حمراء - خضراء -
صفراء ورسوم بسيطة تلقائية .

الأداء : عند تحريك العصا باليد لليمين
واليسار يندفع الخيطان فتدق الخرزتان
على الصندوق المجوف فتحدثان صوتا .

المقاسات : نموذج « أ » طول العصا ٢٦ سم

القطر ٩ سم

سمك العلبه ٢ سم

نموذج «ب» طول العصا ١٩ سم

القطر ٦/٥ سم

• سمك العلبة ٣/٥ سم

• نموذج « ج » طول العصا ٢٠ سم

• القطر ٨ سم

• سمك العلبة ١/٥ سم

مكان وتاريخ الاقتناء : نموذج « أ » - مولد السيدة زينب ١٩٨٣ •

الحصول عليه : بالشراء ١٠ قروش •

نموذج « ب » مولد الامام الليثي ١٩٧٩ •

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش •

نموذج « ج » شارع المعز القاهرة ١٩٨٥ •

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش •

نموذج رقم ١١

• اللعبة : آلة موسيقية « صفارة »

الخامة : غاب •

وصف النموذج : على هيئة الصفارة ذات الثقوب الستة المستخدمة للغزف عند الكبار •

الزخارف : أشكال هندسية مرسومة بطريقة « الحرق » وبعض السلوك •

الأداء : تصدر أصوات عن طريق النفخ فيها، وتختلف هذه الأصوات عن طريق الثقوب التي يمر منها الهواء •

المقاس : الطول ٣٥ سم •

• القطر ٢ سم

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال في منطقة « الحسين » القاهرة ١٩٧٨ •

• كيفية الحصول عليها : بالشراء

• السعر : ١٥ قرشا

نموذج رقم ١٢

• اللعبة : آلة موسيقية « مزمار »

الخامة التي صنعت منها الآلة : الغاب •

الوصف : مزمار مزدوج وهو نموذج للمستأوية الخاصة بالعازفين الكبار ذات الاثنى عشر ثقبا •

الزخارف : نقوش متعرجة مرسومة بطريقة الحرق •

• الأداء : تصدر أصواتها عن طريق النفخ

• المقاس : الطول ٣٥ سم

مكان وتاريخ الاقتناء : الواحات الخارجة - الوادي الجديد ١٩٧١ •

الحصول عليها : الشراء •

• السعر : ٢٥ قرشا

نموذج رقم ١٣

• اسم اللعبة : أراجوز

الخامات التي صنعت منها اللعبة : خشب - سلك - لولب - جيس - اسفنج صناعي

• - قرصان من الصفيح

وصف اللعبة : دمية على شكل أراجوز يمسك بيديه قرصين من الصفيح •

الزخارف : الرأس مغطاة بقطعة من الفراء أما الثياب فمن الاسفنج الأحمر والأصفر وملامح الوجه حددت باللون الأسود •

الأداء : عند الضغط على جسم « الاراجوز » يتحرك لولب متصل باليدين فتصنفقان

الخامات : بالنسبة للنسبت الخامة هي الخوص
اللامع .

الحصالة من الصفيح .

وصف اللعبة : نموذج مصغر للسلال
الشائعة ، أما الحصالة فهي علية من
الصفيح بها فتحة مستطيلة لاسقاط
النقود .

الزخارف : على دائرة محيط الحصالة توجد
نتوءات بارزة .

مكان وتاريخ الاقتناء : مقابر « قرافة » مدينة
أطسا - الفيوم ١٩٧٨ .

الحصول على النماذج : بالشراء .

السعر : السبب ٥ قروش

الحصالة ٥ قروش

نموذج رقم ١٦

اللعبة : فرقة موسيقية .

الخامات : ورق مضغوط (الورق الخاص بتغليف
الأجهزة والمكينات) .

وصف اللعبة : قاعدة مثبت عليها ثلاثة تماثيل
لرجال يكونون فرقة موسيقية يقوم
أحدهم بالغناء ، والثاني بالضرب على
الدف ، والثالث بالعزف على الناي .

الزخارف : ألوان مائية حددت بها ملامح
الوجوه .

الأداء : ثابتة .

المقاسات : طول ضلع المربع ١٥ سم

ارتفاع التمثال ١١ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : دكان بشارع علوى
- باب اللوق - القاهرة ١٩٧٨ .

وينتج عن ذلك صوت مع تلامس
القرصين .

المقاسات : طول النموذج ٢٥ سم .

عرض الجسم ٦ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : مولد الحسين -
القاهرة - ١٩٧٩ .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : ١٥ قرشا .

نموذج رقم ١٤

اللعبة : طائر .

الخامات التي صنع منها : ورق - جيس -
أستك .

وصف اللعبة : جسم الطائر عبارة عن ورق
ملءوف محشو بالجيس ومثبت به
جناحين وذيل من الورق كل منهما
على شكل مروحة وبه نتوء لربط
الأستك .

الزخارف : ألوان مائية اخضر - أحمر «حلاوة»
- أصفر .

الأداء : عند دفع الطائر مع الامساك بطرف
الأستك يتحرك الطائر الى أعلى والى
أسفل ناشرا جناحيه وذيله .

المقاس : طول جسم الطائر ٢٦ سم .

عرض الجناحين ١٧ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : مدينة المنيا ١٩٨٥
أغسطس .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : ٥ قروش .

نموذج رقم ١٥

اللعبة : سبت وحصالة .

ملاحظات : تلقائية التعبير والحس الابتكاري
هي ملاحظتنا الخاصة بهذه اللعبة .
فهنا لم يقف الفنان عند حدود الخامات
البيئية التي ألفها بل فكر في استغلال
خامة جديدة وجدت تحت يده .

الحصول على النموذج : صنعها - الطفل سيد
أحمد - ١٠ سنوات ليهدئها لي عندما
لم يتيسر لي اقتناء واحدة .

نموذج رقم ١٨

نموذج رقم ١٧

اللعبة : عروسة قطن .

اللعبة : برباخ « مروحة » .

الخامات المصنوعة منها : قماش - قطن
للحشو - قماش ملون للجلباب .

الخامات : جريد نخل - ورق .

وصف اللعبة : نموذج بسيط على شكل
فتاة من القماش المحشو بالقطن ترتدي
جلبابا أزرق .

وصف اللعبة : عصا من الجريد في أعلاه
ورقة على هيئة مروحة ملفوفة الأطراف
الزخارف : ألوان فلوماستر .

الزخارف : حددت ملامح الوجه بالقلم
الرصاص والصفائر من الشعر الطبيعي

الأداء : عندما يجرى الطفل ممسكا بطرف
العصا يندفع الهواء داخلها فتدور .

المقاس : طول العروسة ٢٠ سم .

المقاس : طول العصا ٣٠ سم .

مكان وتاريخ وكيفية الاقتناء : دميتي الخاصة

مكان وتاريخ الاقتناء : المنيا ١٩٨٥ .

موال

بديعة الحسن ، واخذه الجبان ، وراضيه بيه

وقالولها كلام .. قالت : وراضيه بيه

وحابولها الخنضل المر قالت : وراضيه بيه

الله ينعلك يا با . : اللى انت السبب فالحظ.

اديتنى لواحد جبان م العشا بينام ويخط.

وحتى قاضى الشريرة ، لم علم الورق ولاخط.

وقالت الحلوة : ده وعدى وراضيه بيه . . .

* * * *

جولة الفنون الشعبية



إعداد:

محمد حسين هلال

مؤتمرات وفنون البوادي المصرية بالعريش

شهدت مدينة العريش بمحافظة شمال سيناء في الفترة من ٨ : ١٢ ديسمبر المؤتمر النوعي الأول لثقافة وفنون البوادي المصرية تحت اشراف ورعاية جهاز الثقافة الجماهيرية ، انطلاقاً من الاهتمام المتزايد بحركة الفواكلور والفنون والآداب الشعبية في مختلف أنحاء مصر ، والتي تشهد مدا جديدة في تلك الآونة على أصعدة متعددة .

ركز في كلمته على عدم بعد سيناء عن مصر ، وأشار الى أن هذا البعد والعزلة كانا في الماضي ، لكن ربط سيناء بساقي محافظات جمهورية مصر العربية يجرى على قدم وساق لتبادل المعرفة والخبرة من أجل مصر ، ونوه في كلمته بالجهود الجادة لمعهد الفنون الشعبية ، وجهاز الثقافة الجماهيرية على أرض سيناء الشمالية ، ورحب بالأساتذة المشاركين في

وقد ناقش المؤتمر عددا من الأبحاث ذات الاتصال الوثيق بفنون البوادي المصرية من آداب شعبية وفنون تشكيلية وعادات وتقاليد . وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى ثمانية عشر بحثاً ما بين دراسة الى بحث ، الى تقرير ميداني أو مرجعي .

وقد افتتح المؤتمر والمهرجان السيد اللواء/ محمد منير شاش محافظ شمال سيناء الذي

هذا المؤتمر . وتحدث الأستاذ الدكتور /
عبد المعطى شعراوى رئيس جهاز الثقافة
الجمهورية الذى ركز فى كلمته حول الطابع
الخاص لكل محافظة ، ومن هنا فان اقامة
مهرجان للبوادى للمرة الأولى على أرض الفيروز
قد أقيم ليستمر ويتواصل فى سنوات
ومؤتمرات قادمة ، وهو مطلب حيوى ليعم
المناطق الصحراوية فى مصر ، والوطن العربى
عامة .

وتحدث الأستاذ الدكتور / **أحمد على
مرسى** ، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ،
ورئيس المؤتمر فبدأ حديثه بالمثل الشعبى
القاثل « الو يحبك يجيلك ع القدم ماشى »
منطلقا من حب سيناء ذلك الجزء العزيز من
أرض الوطن ، وأشاد بما لاقاه المعهد من
ترحيب فى زيارته الميدانية على أرض شمال
سيناء ، وأشار الى عدد من الدراسات التى
يقوم بها المعهد العالى للفنون الشعبية والجامعة
فى محاولة لتغطية مجالات الدراسة والبحث
فى مصر ، وخصوصا فى هذا الجزء العزيز على
قلب كل مصرى .

وكذلك ما تقوم به الثقافة الجماهيرية من
دعم للفنون الشعبية واهتمام بمبدعيها فى
مختلف محافظات مصر منذ أرسى ذلك الأستاذ
الدكتور عبد الحميد يونس عندما تولى مسؤولية
الثقافة الجماهيرية فى نهاية الستينيات . كما
أشار الى الدفعة الكبيرة التى لقيتها الفنون
الشعبية ، وما حظيت به من احترام ، ورعاية .
ابان الفترة التى تولى فيها الأستاذ الدكتور
سمير سرهان رئاسة قطاع الثقافة الجماهيرية .
وأشاد باستمرار هذا الدعم والرعاية اللذين
تحظى بهما الفنون الشعبية على يد الأستاذ
الدكتور عبد المعطى شعراوى رئيس قطاع
الثقافة الجماهيرية ، والزلاء العاملين فى ادارة
الفنون الشعبية .

وأكد الدكتور مرسى فى نهاية كلمته على
الحاجة الى تثبيت موعد هذا المؤتمر ليكون لقاء
علميا وفنيا يعقد سنويا .

وقد انقسمت جلسات المؤتمر الى جلستين ،
واحدة صباحية وأخرى مساءية . رأس الجلسة
الأولى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى ، وضمت
الجلسة الأولى ثلاثة أبحاث :

**الأولى : ثقافتنا الى أين ؟! للأستاذ الدكتور
عبد الحميد يونس** ، عرضت الورقة لمفهوم
الثقافة باعتبارها القوام الانسانى الذى يضم
جميع الخبرات والمهارات التى يحصلها الفرد
طوال حياته ، وأنها أوسع مجالا من التعليم
التقليدى . كما أكد على أن الاهتمام بالمتنوعات
الشعبية، يعد تصحيحا لمفهوم الثقافة والتراث
وأن هذا هو الرد الوحيد على ما يحدث الآن
من فرض أشكال ثقافية وفنية
ممسوخة أو لا تمت لنا ، دون أن تكون
جزءا من تراثنا ، أو معبرة عن ثقافتنا ، وأن
مثل هذا اللقاء يؤكد أن الدعوة
الى الاهتمام بفنوننا الأصيلة ، وابداع الشعب
العريق المتواصل قد أثمرت وأن المستقبل
سيكون أفضل ، خاصة أننا لا يمكن أن نهمل
دور الثقافة عامة والفنون خاصة ، والفنون
الشعبية على نحو أكثر تخصيصا فى الحث على
الانتاج ، والحفز على الاجادة ، وتعميق الوعى
بالذات ، وبالعالم من حولنا .

وقد دار البحث الثانى (**الثقافة الشعبية
التشكيلية فى المجتمعات البدوية**) للأستاذ /
محمود النبوى الشال ، حول أن رسالة الفنون
الشعبية لا تقوم على المهارة وحدها ، بل للفنان
الشعبى دوره فى الثقافة وتشكيل الوجدان
أيضا .

وفى اشارته الى العلاقة بين البدو والفنون
الشعبية ، خلص الى أن انتاج الفن البدوى
ليس نقلا فقط كنقل الطبيعة بصورة مباشرة ،
بل ان ذات الفنان البدوى تدخل فى عمله --
ككل فنان -- مما يفسر سر تعدد وجمال
الفنون البدوية التشكيلية . أما بحث
(**موسيقى البدو فى مصر**) للأستاذ / **فرج
العنترى** فركز حول دق ناقوس الخطر لما
يحدث لتراث سيناء الموسيقى والغنائى من

ودار البحث الثاني (الانثروبولوجيا والمرود الشعبي) للأستاذ عبد الوهاب حنفي حول التأكيد على خصوصية نمط السكان في الواحات ، مفرقا بين أنماط ثلاثة : النمط البدوي - النمط النيلي - النمط الواحاتي . ومن ثم راح يؤكد على تميز السكان داخل الواحات نفسها من قرية لأخرى ، لدرجة القول بتميز كل قرية عن الأخرى في اللهجة والزي والثقافة والفنون ، وقد ذهب الى هذا المدى لتأكيد فكرته حول النمط الواحاتي والخلط السائد بينه وبين النمط البدوي مما حدا ببعض المتناقشين الى المداخلة معه فيما ذهب اليه ، وإن اتفقوا معه في التفرقة بين الأنماط السالفة .

كما كان لحضور الأستاذ / محمود الزيودي المستشار الثقافي بسفارة المملكة الأردنية الهاشمية بالقاهرة والباحث الفولكلوري وبعض الباحثين المحليين من العريش أبعد الأثر ، في إثارة مجالات تكاملية متنوعة في الحوار ، وقد حرص الجميع على الاشتراك في كافة الندوات والمناقشة مما زاد من حرارة الحوار نظرا لتخصص الكثير منهم وانتمائهم لأصول بدوية .

وفي الجلسة الثانية قدم الأستاذ الدكتور / عبد الغنى الشال بحثا حول (الفخار الشعبي في مصر) وقدم موضوعه من خلال تحديده لمجموعة من السمات يتميز بها الفخار الشعبي : السمة الجمالية - السمة الوظيفية وأخيرا السمة الرمزية التي تتضمن بعدا رمزيا من خلال الشكل الخاص لكل قطعة . وتناول دراسة (أساليب الحفاظ على التراث الفخاري والحزفي في الأقالييم الصحراوية بمصر) للدكتور / محروس أبو بكر عثمان حول محاولة اكتشاف جماليات الشكل وتناسبها في (قلة السبوع) من خلال تكبير شكل القطعة بنسب متفاوتة ومختلفة وباستخدام منهج التحليل البنائي، والمنهج النفسى تبين له أن هذا الشكل ليس الا ذريعة استخدمها الفنان لإخراج أحاسيسه وجزء كبير من لا شعوره

مسوخ وتشويه وادعاء نسب من جانب إسرائيل ، منطلقا في تحذيره من القول بالمآثر (اذا أردت أن تعرف شعبا فاستمع الى موسيقاه) .

وقد تحدث الأستاذ / فرج العنتري عن الدراسات السابقة لجمع الموسيقى والغناء في سيناء على قلتها وأهمها : -

مسح إسرائيل لسيناء في حوالى مائتى ساعة من ١٩٦٨ - ١٩٧١ مع نسب الآلات الموسيقية والغناء الى تراثهم !؟

واستعرض في النهاية ما أمكن جمعه من مآثرات البدو في ألوان الموسيقى والرقص الشعبي والآلات ، منوها الى قيمة وأهمية التوصيات التي تتخذ لانقاذ ما يمكن انقاذه .

وفي الجلسة الثانية المسائية من اليوم نفسه دارت أبحاث الندوة حول بحثين هما (ملامح الرقص البدوي في سيوة) للدكتورة ناهد عبد المعطى التي قدمت دراسة وصفية لملامح الرقص الشعبي في تلك الواحة ، بينما قدم الأستاذ / محمد الشال بحثا حول (الطب الشعبي البدوي بين الثبات والتغير) مطبقا دراسته على مجتمعات ثلاثة : بدو مطروح - بدو الدرعية بالسعودية - بدو سيناء ، من خلال مجموعة من العلاجات المستعملة منذ مئات السنين . وفي جلسة الثلاثاء ١١/٩ قدم الدكتور / محمد حافظ دياب دراسته حول (نسق الوشم عند بدو سيناء) وأشار الى النقص الواضح في مثل هذا النوع من الدراسات على أهميتها . وقد عالج الدكتور / حافظ دياب الوشم عبر مجموعة من المستويات : المستوى اللغوى - المستوى التشكيلى ، إضافة الى مستوى الدرس الاجتماعى له . وفي النهاية قدم مجموعة من نماذج وتصميمات الوشم التي تمثل المعرفة الرمزية للعالم الذى يعيش فيه البدوى مؤكدا أن علاقة التاريخ والجغرافيا تتبدى واضحة في نسق الوشم عن طريق تلك الرسومات .

أيضا . وفى الجلسة الأولى من يوم الأربعاء ١٢/١٠ قدم الأستاذ / على كامل الديب خواطره حول (سيناء ٠٠ الرحلة) حيث عرض مجموعة من اللقطات والمشاهدات التي تتميز بالصبغة الأدبية لفنان يسجل ما يراه

وفى اليوم الأخير للمؤتمر الخميس ١١/١٢/٨٦ ضمت الجلسة مجموعة من الأبحاث ، بدأت بدراسة (مساكن البادية) للباحثة وداد حامد والتي قدمت فيها دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل فى منطقة الساحل الشمالى الغربى فى مصر ، وقد دعمت الباحثة دراستها بمجموعة غير قليلة من الصور الفوتوغرافية والشرائح الفيلمية الملونة .

ثم تجيء دراسة (مجالس التحكيم العرفية بين الفلاحين والبدو) لكاتب هذا المقال وقد فرقت الدراسة بين نوعين من المجتمعات من حيث الضبط الاجتماعى ، وأقامت نوع من التمايز بين العرف والتقاليد لما يسود هذين المصطلحين من خلط . وقد دارت الدراسة حول مجتمع قروى : الرقة الغربية بمركز العياط ومجلس (القضا العرفى) هناك، وبين مجتمع بدوى : قبائل أولاد على بالساحل الشمالى الغربى ، فى (ميعاد العرب) فى درايب أولاد على . وقد أوضحت الدراسة الاجراءات الشكلية لكلا المجلسين مع عرض لأنواع المشكلات والعقوبات التي تترتب عليها ، مع محاولة تلمس أصل هذه المجالس ، وبيان العلاقة بين سيطرة هذه القواعد التقليدية وبساطة الحياة وحجم الجماعة ، والاعتبارات التي يتم على أساسها الحكم ، والوسائل القسرية التي تملكها هذه المجتمعات لتضمن بها تنفيذ أحكامها وعدم الخروج عليها .

ويجىء دور الدراسة المهمة عن أساليب الحفاظ على التراث الشعبى الصحراوى للأستاذ / صفوت كمال الذى لم يتيسر له الحضور لظروف صحية ، فعرض الباحث صلاح الراوى النقاط الرئيسية فى الدراسة والتي دارت حول رصد تنوع أساليب الحياة فى الأقاليم الصحراوية ، ومن ثم تنوع أشكال الحياة فيها بما يتوافق مع الواقع الجغرافى ومعطيات الطبيعة فى البيئة مع عدم اغفال البعد

أيضا . وفى الجلسة الأولى من يوم الأربعاء ١٢/١٠ قدم الأستاذ / على كامل الديب خواطره حول (سيناء ٠٠ الرحلة) حيث عرض مجموعة من اللقطات والمشاهدات التي تتميز بالصبغة الأدبية لفنان يسجل ما يراه

ثم قدمت الفنانة / سوسن عامر بحثها حول (عادات وتقاليد الزواج فى سيوه) مع تدعيم هذه الورقة بالصور الفوتوغرافية والشرائح الملونة ، والتسجيل الصوتى . وفى الجلسة نفسها عرض الأستاذ / سمير جابر دراسته حول (الرقص البدوى بين عرب الشرق وعرب الغرب) وقد استعرض فى بحثه أهم الرقصات عند كل من طرفى الدراسة مع رصد لأوجه الاتفاق والاختلاف ، وإن رجح سمات الاتفاق لكثرتها ووضوحها . ثم قدم أسلوب تدوين الأداء الحركى فى الرقص الشعبى ، وهى طريقة علمية مثل أسلوب التدوين الموسيقى ، ورموز التدوين الصوتى للحروف ، وقد أخذ المؤتمر توصية بمحاولة تدوين الرقصات الشعبية بتلك الكيفية العلمية . فى الجلسة الثانية من اليوم نفسه قدمت الدكتورة / ليلى علام دراستها حول (الصياغات البنائية لأشكال الوشم) فعرضت لظاهرة الوشم عبر العصور وعند تحليل نسب تشكيل الوشم وجدت الباحثة أنها تخضع لصياغة بنائية قائمة على ما يعرف باسم المستطيل ذو النسبة الذهبية ، واكتشفت أن هذا الفنان رغم الفطرة والتلقائية التي تصبغ عمله إلا أنه قد خطط رسوماته وتصميماته دون أدنى إخلال بنظم الاتزان والتنظيم ، ومراعاة قانون النسبة والتناسب فى الشكل دون حاجة لدراسة النظريات الرياضية المختلفة .

وبلى ذلك بحث (كيف نقرأ نصا بدويا) للأستاذ / صلاح الراوى الذى قدم فيه قراءة لثلاثة نصوص بدوية من خلال اضاءة ما حول النص من وظائف اجتماعية ، الى أعراف وتقاليد تحكم هذا السلوك أو ذاك فى اطار من المضامين الثقافية للنص موضع الدراسة ، تلك المضامين التي تفسر مختلف الأبعاد

التاريخي للموروثات الثقافية التي تشكل مكونات التراث الشعبي . وقد أكدت الدراسة على أهمية الحفاظ على الابداعات الشعبية لا بهدف الحفاظ على الشكل فقط ، ولكن بهدف الكشف عن مصادر هذا الابداع والحفاظ عليها ، واعتبر ذلك هدفا علميا وقوميا في آن .

وقد أوردت الدراسة مجموعة من العناصر التي تضمن الحفاظ على التراث الشعبي في الأقاليم الصحراوية المصرية .

وفى النهاية قدم الأستاذ / سعد عبد المجيد بحث (الماثورات الشعبية فى الوادى الجديد) والذي أوضح الصلة بين الماثورات الشعبية والتاريخ فى الوادى الجديد ، وذهب فى هذا الأمر الى حد اعتبار الماثورات الشعبية كطبقات تراكمية دالة على الأجناس والأمم التى مرت أو استوطنت واحات الوادى الجديد من خلال الأنواع الأدبية الشعبية التى استعرضها كالأغاني والمواويل والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية (الحكاوى) التى يرددها الناس هناك .

ومما يحمد لهيئة تنظيم المؤتمر ان مهرجان الرقص الشعبى قد أقيم مواكبا أعمال المؤتمر - وليس العكس - حتى أن الدعوة الموجهة تحول هذه المعنى ، وقد أقيم «ببوار هذا معرض للتراث البدوى ضم مجموعة قيمة من مقتنيات المحافظات التى تضم أعدادا كبيرة من البدو ، والذي استمر طوال أيام المهرجان ، كما أقيم معرض تشكيلي لبعض الفنانين المهتمين بفنون البدو مثل الفنان على دسوقي والفنان أحمد الرشيدى .

والجدير بالذكر أن عروض الرقص الشعبى قد تميزت بالبساطة والتلقائية ، وتنتمى الى حد كبير لتراث البيئة ومعبرة عنها ، وخاصة عرض فرقة الواحات البحرية الذى شهد المشاهدين وبهرهم وباحكامه وتلقائيته فى آن بقيادة الفنان محمد حاكم ابن الواحات وبفضل الاخراج المتميز للفنان عبد الرحمن الشافعى . وكذلك كان الأمر مع عروض فرق

شمال سيناء التى قدمت عرضا متميزا معتمدا على استلهم فنون شمال سيناء ، ومحافظة على الطابع الفريد لهذه البيئة الفنية وكذلك فرق مرسى مطروح وجنوب سيناء والوادى الجديد ، وقد أضفى حضور الدكتور / فاروق التلاوى محافظ الوادى الجديد لجلسة المؤتمر الأخيرة وجلسة التوصيات لمسة خاصة تحمل الكثير من معانى المشاركة الايجابية .

واختتم المؤتمر بكلمة من الأستاذ / سعيد مهتاز أحد مواطنى العريش والذي يقوم بجمع مواد الفنون الشعبية فى شمال سيناء ، وقد تحدث عن تجربته والمعوقات التى تصادفه . ثم كانت كلمة السيد اللواء محافظ شمال سيناء الذى شكر المؤتمر وتحدث حول جهود المحافظة فى ابراز الصورة الحقيقية لفنون البادية فى شمال سيناء .

وتجئ كلمة المشاركة من الدكتور / فاروق التلاوى محافظ الوادى الجديد الذى يشجع بحق كل محاولة من محاولات جمع التراث الشعبى فى مصر ، وخاصة على أرض الوادى الجديد ، ويدعمها .

وكانت كلمة الختام من الأستاذ الدكتور / عبد المعطى شعراوى رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية الذى تحدث حول فكرة المؤتمر والأبحاث المقدمة ، وعرض للتوصيات التى كانت على النحو التالى : -

أولا : توصيات عامة .

ثانيا : توصيات خاصة .

ثالثا : توصيات اضافية .

أولا : ١ - ضرورة اشراف جهاز الثقافة الجماهيرية على صياغة دليل للعمل الميدانى بهدف جمع وتوثيق الفنون الشعبية ليكون مقدمة لعمل معجمى فى مجالات فنون البوادر .

٢ - التوصية بأن تؤكد مناهج التعليم فى مصر ، بدءا من التعليم الأساسى على تعميق التذوق الفنى فى مجالات الفنون الشعبية المتعددة ، وخاصة فنون البوادر .

٣ - قيام كل من أكاديمية الفنون والجامعات ومراكز البحث بالتنسيق مع جهاز الثقافة الجماهيرية بهدف تشجيع البحوث الميدانية الجامعية فى مجالات الفنون الشعبية .

٤ - التوصية بأن تولى أجهزة الاعلام اهتمامها نحو نشر الفنون الشعبية بكل أشكالها .

٥ - يستنكر المؤتمر التشويه الأجنبى المتعمد والمستمر للمأثور الشعبى العربى ، وخاصة السينماوى والفلسطينى ، كما يدعو الى ضرورة دحض هذه الافتراءات وكشف مراميها أمام المحافل والهيئات الدولية المختصة .

ثانيا : ١ - التوصية بأن يعاون جهاز الحكم المحلى عبر امكاناته المادية بتمهيد مهمات القائمين على عمليات الجمع الميدانى .

٢ - مناقشة السلطات المحلية فى مناطق البادية بتقديم المساعدة لمواصلة انشاء وتطوير المتاحف الاقليمية .

٣ - ضرورة اهتمام جهاز الثقافة الجماهيرية بعمل أرشيف تدوين نغمى وحركى لمختلف الرقصات الشعبية الداخلية فى نطاق نشاط الجهاز .

٤ - التوصية بانشاء وحدات بحوث للمأثور الفنى والأدبى فى المناطق الصحراوية تتبع مركز دراسات الفنون الشعبية ، بهدف بسيناء ، وأن يتولى هذا المركز وضع وتنفيذ البرامج التدريبية للكوادر التى ترشحها المحافظات أو مديريات الثقافة .

٥ - دعم قصور وبيوت الثقافة فى مختلف المواقع ، وبالأذات فى مناطق البداوة عن طريق عمليات الجمع الفولكلورى الميدانى وتوثيقه طبقا لدليل العمل الميدانى المقترح .

٦ - التأكيد على استمرارية انعقاد المؤتمر سنويا باحدى المناطق الصحراوية على أن يتم اعلان تشكيل لجنة دائمة تقوم بمهام التجهيز المسبق للمؤتمر التالى .

ثالثا : ١ - التوصية بأن يقبل المعهد العالى للفنون الشعبية خريجي الجامعات الحاصلين على تقدير غير جيد حتى يمكن زيادة أعداد هذه الكوادر .

٢ - التوصية بأن تدعم الثقافة الجماهيرية المركزية أجهزة الحكم المحلى لاقامة متاحف متخصصة للفنون الشعبية التشكيلية .

نصوص من الموال الشعبي ★

جمع : عبد العزيز رفعت عبد العزيز

مر الطبيب يوم ، ع المبلى ، ولا صبراش (١)

بكن ، ودماه سماح من جنبه ، ولا صبراش

قال الطبيب : ياناس ده مطعون بالحب..

لاحربه ، ولا صبراش (٢)

مانا (٣) قلتاك : ياعين كفى ، عن مشى الردى (٤) ...

وانكفى

نزلت دموى على خدى .. ملت كفى

ياخسارة ياعين ... قلقانة ولا صبراش

* * * *

دارى آسايك ، واطهر يافتى لطفك

ونزه النفس ، وارخى الهم عن كتفك

لو كنت مالك ختام المالك فى كفك

ده جرى القلم ، غصبن عن أنفى

وعن أنفك

(١) ولا صبراش ، أى غير صابرة ، كما تعنى أيضا غير قادرة على الصبر ، والمبلى أى المبلى وهو الذى يكابد أمرا جللا لا حيلة له فيه .

(٢) ولا صبراش ، هنا تتكون الكلمة من مقطعين هما « صاب ، رش » والرش هو ما يستعمل فى بنادق الصيد والخرطوش ، وبنادق الصيد أصوب لكمال المعنى واستقامته ، والكلمة بذلك تعنى أنه غير مصاب برش حتى تسيل دماؤه .

(٣) مانا . ما أنا . ومعناها ألم أقل لك يا عين اتقطعى وكفى عن كذا وكذا كما هو واضح .

(٤) الردى . أى غير الأصيل من كل نوع ، وقد تستعمل بمعنى الردى أو السوء فى سياق آخر .
(★) الرواية : يوسف ابراهيم حسن - كفر الزيات - أبيج - ١٩٨٥